Limba şi literatura română

clasa a X-a

Hadrian SOARE
Gheorghe SOARE

Analize literare
Secvențe analitice
Informații biobibliografice
Situații de comunicare
Răspunsuri la exerciții
Sugestii pentru examenul de bacalaureat
Concepte operaționale

Îndrumător pentru noile manuale alternative

Editura CARMINIS

Copertă: **Giorgian Gînguț, Minodora Suditu**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SOARE, HADRIAN

Limba și literatura română: clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative/ Hadrian Soare, Gheorghe Soare. - Pitești: Carminis Educațional, 2006.

616 p.; 24 cm; Bibliogr.

ISBN (10) 973-7826-98-1; ISBN (13) 978-973-7826-98-5

I. Soare, Gheorghe

811.135.1(075.35)
821.135.1.09(075.35)

© Toate drepturile aparțin Editurii CARMINIS

Redactori: **Cristina-Diana Neculai, Anastasia Lungu**
Tehnoredactor: **Alina Pieptea**
Corectură: **Gheorghe Soare**
Revizie: **Carmen Joldescu**
Tehnoredactare computerizată: **Editura CARMINIS**

Tiparul executat la **Europontic Serv S.R.L. Cluj-Napoca**
Comenzile se primesc la
tel./fax: **0248/253022, 252467**
sau pe adresa: **Editura CARMINIS**
str. Exercițiu, bl. D 22, sc. B, ap. 1
cod 110242, Pitești, jud. Argeș
www.carminis.ro
e-mail: editura_carminis@yahoo.com

ISBN (10) 973-7826-98-1; ISBN (13) 978-973-7826-98-5

Scanned with OKEN Scanner

Cuvânt-înainte

Noua programă de limba şi literatura română şi noile manuale pentru învăţământul liceal pun în faţa profesorilor şi a elevilor probleme de conţinut şi metodice cu totul noi, care necesită o rapidă adaptare a metodologiei didactice la obiectivele specifice prin care se realizează conţinuturile propuse. Manualele pentru clasa a X-a, focalizate asupra dezvoltării prozei, poeziei şi dramaturgiei în literatura română, aduc în atenţie un set de concepte operaţionale derivate din terminologia fundamentală a literaturii, prin care se explică mecanismul funcţionării textului literar, al constituirii discursului narativ şi a discursului liric, se explicitează rolul instanţelor comunicării poetice şi narative şi se valorifică efectele artistice produse de acestea în spaţiul literar. Noile manuale conţin opere fundamentale din literatura română, pe care se aplică o terminologie teoretică destul de pretenţioasă, rămasă însă uneori exterioară creaţiei literare, neaplicată şi neinclusă în textul literar la care se conexează. Există, de aceea, în practica didactică, tendinţa ca studiul textului literar să rămână întrucâtva paralel cu studierea noţiunilor de teorie literară, să nu se intersecteze aceste două laturi ale receptării literare, cu efecte benefice asupra înţelegerii textului literar şi a valorii cognitive, etice şi estetice propuse de acestea.

În această situaţie, redactarea unui îndreptar pentru manualele alternative de la clasa a X-a a întâmpinat, trebuie să o recunoaştem, dificultăţi majore. În primul rând, un efort susţinut a fost necesar pentru unificarea, pe cât a fost posibil, a terminologiei literare din domeniul naratologiei, al liricii moderne şi al dramaturgiei, destul de diferită de la o şcoală literară la alta, având în vedere că autorii de manuale alternative au optat uneori pentru una sau alta dintre acestea. S-a insistat în primul rând asupra mecanismului prin care se produce textul literar, prin funcţia iconică şi de reprezentare a cuvântului, proces de mare utilitate în activitatea didactică, întrucât explică elevului modul cum realul se transferă în spaţiul imaginar şi cum, la rândul lui, cuvântul şi textul literar produc spaţiul ficţional specific literaturii. Într-un prim capitol al cărţii se definesc şi se explică instanţele narative, folosindu-se clasificările cele mai operante, privitoare la tipurile de naratori şi de personaje, la receptivitatea cititorului, la relaţiile ce se instituie între istorie sau fabulă şi discurs, la integrarea noţiunilor de timp şi spaţiu în naraţiune, cu deschideri asupra unor posibile aplicaţii practice, cu insistenţă pe formarea, în această latură, a competenţelor specifice ale elevilor. Tratarea conceptelor operaţionale se face la nivel maximal, întrucât elevii pot uneori întâlni, în diverse manuale, nuanţări şi clasificări ce depăşesc prevederile curriculare. De aceea, informaţia oferită poate fi preluată şi în funcţie de nivelul la care se abordează studierea literaturii la diverse filiere, cât şi în funcţie de preferinţele elevilor.

Capitolele iniţiale de la poezie şi dramaturgie, teoretice, păstrează în acelaşi timp deschideri de aplicabilitate practică asupra analizei operelor literare studiate, acestea fiind speciile cele mai reprezentative din fiecare gen literar, asupra cărora se fac aplicaţii de câte ori se iveşte prilejul. De regulă, structura unui capitol constă în prezentarea generală a operei literare studiate, cu detalieri şi analize specifice, prilejuite de textele şi exerciţiile aplicative din fiecare manual, încât, prin diversitatea acestora, se asigură o privire cât mai detaliată asupra diverselor aspecte ale operelor literare supuse

Scanned with OKEN Scanner

atenției. De câte ori s-a ivit posibilitatea, s-a încercat să se depășească abordarea critică de tip școlar, insistându-se pe o anumită plasticitate a limbajului și pe opinii originale asupra textelor selectate, fiind în acest fel și o invitație pentru elevi de a se exercita în emiterea de opinii personale.

Adresându-se în primul rând elevilor și în mod deosebit pentru pregătirea examenului național de bacalaureat, desfășurat după o nouă programă, analizele literare și interpretările critice conțin însă și o metodică subiacentă, fiind astfel un auxiliar operabil și în organizarea și desfășurarea procesului de predare-învățare de către profesorii de limba și literatura română. Capitolele cărții includ, în ordinea programei școlare și a sumarelor celor șapte manuale alternative, basmul cult, povestirea, nuvela; romanul tradițional și modern, poezia, dramaturgia, eseuri, selecții din operele criticilor români. Pentru fiecare din aceste specii literare distincte se realizează un eseu introductiv, menit a aduce o viziune de ansamblu și o periodizare adecvată a fenomenului literar în cauză. În analiza acestor opere literare se fac trimiteri către diversele opinii critice, se prezintă date biobibliografice despre scriitori, se fac aplicații analitice asupra structurii textelor literare și se relevă particularitățile expresive ale fiecăruia.

S-au avut în vedere, în același timp, dezvoltarea unui vocabular bogat al elevilor, a capacităților personale de analiză și sinteză, fundamentarea unor păreri proprii asupra textelor, acționându-se astfel pentru formarea unui limbaj adecvat, critic, de receptare a textului literar. La fel, se stimulează interesul elevilor pentru o documentare amplă, pentru a depăși stadiul frazelor lapidare sau al răspunsurilor binare, pentru dobândirea unei informații bogate în realizarea unui eseu de sinteză, condiții absolut necesare într-un demers de o vădită complexitate. Știința textului ajunge astfel să fie înțeleasă la adevărata ei valoare, ca o modalitate de înțelegere adecvată a textelor, a lumii și a realității înconjurătoare.

Autorii

Manuale de LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ pentru clasa a X-a, aprobate de M.E.C.

1. Costache, Adrian; Ioniță, Florin; Săvoiu, Adrian – ART.
2. Iancu, Marin; Bălu, Ion; Lăzărescu, Rodica – CORINT 1.
3. Constantinescu, Nicolae; Olteanu, A. Ghe.; Teodorescu, Vasile – EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ.
4. Crișan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sâmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica – HUMANITAS.
5. Ruști, Doina – NICULESCU.
6. Manolescu, Nicolae; Ardeleanu, George; Cerkez, Mihai; Stoica, Dumitrița; Triculescu, Ioana – SIGMA.
7. Simion, Eugen; Rogalski, Florina; Hărtescu, Diana; Cristea-Enache, Daniel – CORINT 2.

Scanned with OKEN Scanner

LA ÎNCEPUT A FOST CUVÂNTUL

Studierea prozei literare, a poeziei şi a dramaturgiei, prevăzută, după noua programă, în clasa a X-a de liceu, implică, la simpla formulare a acestei intenţii, investigarea, definirea, argumentarea şi ilustrarea unei întregi palete de concepte operaţionale, de termeni literari, de metode critice, de repere analitice, toate concurând la înţelegerea textelor literare în specificitatea lor şi la capacitatea de a crea competenţe de interpretare şi de comunicare. Un asemenea demers începe, desigur, cu însăşi noţiunea generică de **literatură**, din cuprinsul căreia se desprind toate celelalte: **poezie**, **proză**, **dramaturgie**, **naraţiune**, **autor**, **narator**, **personaj**, **fabulă**, **subiect**, **timp**, **spaţiu** etc., cu numeroasele nuanţări derivate de aici.

Conceptul de literatură, cu toate definiţiile posibile, de la cadrul originar de manifestare a fenomenului până la estetizările, autonomizările şi diferenţierile de astăzi, până la definiţia posibilă de „ansamblu al operelor scrise având caracter estetic", stă sub semnul etimologic al literei. *„Litera* este preconceptul esenţial şi central al *literaturii*, determinant la toate nivelele ideii sale", afirmă Adrian Marino, în „Hermeneutica ideii de literatură". Realitatea literei, ca semn scriptic constitutiv al cuvântului, este **sacră** şi **profană**, manifestându-se sub forma cuvântului creator de lume şi, în latură profană, creator de carte. De altfel, o afirmaţie profundă din „Biblie", din „Evanghelia după Ioan", consacră această realitate primordială: „La început a fost Cuvântul", relevând omonimia dintre cuvântul sacru, creator de Lume, apanaj al divinităţii, şi cuvântul profan, creator al Cărţii, care tinde însă la identitate cu lumea, de unde rezultă, în marile capodopere, vocaţia demiurgică a creatorului literar. Nu insistăm aici asupra meditaţiei seculare despre Carte, concentrată în formulări memorabile, de pildă, la Mallarmé, „lumea există pentru a ajunge la o carte", sau la scriitorul argentinian Jorge Luis Borges, „Cartea Lumii şi Lumea Cărţii sunt totuna", dar ne oprim asupra acestui banal şi totuşi enigmatic **cuvânt**, greu de definit într-o formulare acceptabilă (i s-au dat circa trei sute de definiţii), asupra acestei alcătuiri sonore, aer modulat de aparatul fonator, în vorbire, **literă** însă în formă remanentă sau **asociere de litere**, în scriere, semn grafic asupra unei realităţi încifrate şi încifrabile. Cu el începe comunicarea cea mai banală şi se naşte, neîndoielnic, literatura. La începuturile culturii şi ale scrierii umane, literatura cuprindea, sincretic, nu numai produsul artistic al creaţiei umane, ci tot ceea ce se aşeza sub semnul scrisului, al literei. Sub semnul conceptului modern de **literaritate** (în alte lucrări de **poeticitate**) se tinde să se recupereze astăzi valori estetice din orice text, să se aşeze iarăşi tot ce e scris, într-o întoarcere integratoare a textului la sincretismul iniţial. **Textul ca lume** şi **lumea ca text** reprezintă tot mai mult noua formulă de existenţă umană în condiţiile comunicării generalizate pe Internet. Aprecierile, reprezentările şi definiţiile Cărţii, devenite cu timpul din ce în ce mai rafinate şi mai profunde, îşi desăvârşesc astăzi, prin noile mijloace de comunicare, funcţia creatoare primordială. Acest traseu ascendent, pe care umanitatea a evoluat de la creaţia Lumii până la scrierea Cărţii ce o cuprinde, are astăzi un revers, mergând acum şi în sens invers, de la text, textul din spaţiul virtual al computerului, la crearea din nou a lumii, de astă dată în variantă informatizată, evident tangentă tot cu aceea originară.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda

Umberto Eco, 1997

„Pădurea este o metaforă pentru textul narativ; nu numai pentru textele de basm, ci pentru orice text narativ. [...] O pădure este, ca să folosesc o metaforă a lui Borges [...], o grădină cu cărări ce se bifurcă. Chiar şi atunci când într-o pădure nu există poteci trasate, oricine îşi poate trasa propriul parcurs, hotărând să o ia la dreapta sau la stânga de la un anumit copac, şi tot aşa, făcând câte o alegere la fiecare copac întâlnit în cale. Într-un text narativ cititorul este constrâns în fiece moment să efectueze o alegere. Mai mult, această obligaţie de a alege se manifestă şi la nivelul fiecărui enunţ, cel puţin la fiece ocurenţă a unui verb tranzitiv. În timp ce vorbitorul se pregăteşte să-şi încheie fraza, noi, fie şi inconştient, facem un pariu, îi anticipăm alegerea sau ne întrebăm preocupaţi ce alegere va face."

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

TEXT LITERAR. Este alcătuit din enunţurile unei opere literare, constituind spaţiul imaginar al acesteia. În funcţie de genurile literare, există **text liric, text epic** şi **text dramatic**. Textului literar îi sunt specifice **figurile de stil** şi **modurile de expunere** dintr-o operă literară: **naraţiunea, descrierea, dialogul, monologul**. Pentru textul literar se mai foloseşte şi noţiunea de **text ficţional**.

TEXT NONLITERAR. Se referă la aspecte ale realităţii, având o utilitate concretă, precisă. Există **texte funcţionale** (cerere, scrisoare, telegramă, invitaţie, adeverinţă, proces-verbal, curriculum vitae, scrisoare, memoriu de activitate etc.), texte **ştiinţifice**, texte **publicistice**, texte **comerciale** (bonul, chitanţa, factura etc.). Se foloseşte şi noţiunea de **text nonficţional**.

OPERĂ LITERARĂ. Lucrare artistică originală, prin care autorul creează un univers imaginar şi transmite un mesaj propriu (idei, stări cognitive, existenţiale, afective, estetice etc.). În funcţie de modul de transmitere a mesajului, operele literare sunt:

- **lirice** – mesajul se transmite în mod direct, printr-o voce care se confesează, un **eu liric**;
- **epice** – mesajul se transmite în mod indirect, autorul folosind un **narator** şi **personaje** care participă la **acţiune**;
- **dramatice** – mesajul se transmite în mod indirect, prin **reprezentare scenică** şi prin **dialogul personajelor**.

CUVÂNT ŞI TEXT

Într-o aserţiune-sinteză a diverselor perspective asupra cuvântului, Paul Miclău îl defineşte „unitate complexă, care se manifestă pe diferite planuri şi nivele", pentru fiecare trebuind „să existe un principiu propriu de structurare". Se recunoaşte astfel cuvântului, pe fond semiotic, o infrastructură spaţializată, dată de multiplele planuri şi niveluri, de direcţiile care se relevă, la o explorare completă, în organizarea ariei sale semantice. Semnificatul cuvântului, desemnat în structura acestuia prin termenul **semem**, este considerat ca un fascicul de trăsături distinctive, numite **seme**, care, coroborate cu

Scanned with OKEN Scanner

funcția de reprezentare obiectuală (sau noțională) a cuvântului, concură la alcătuirea unui ansamblu semnificant, **lexemul**, care constituie procesul de manifestare a sensului. A. Greimas stabilește, de pildă, pentru lexemul „**înalt**" următoarele seme: spațialitate, dimensionalitate, verticalitate; pentru „**scurt**": dimensionalitate, orizontalitate, perspectivitate; pentru „**lat**": spațialitate, dimensionalitate, orizontalitate, lateralitate etc.

Aceste trăsături sunt perceptibile prin exercitarea funcției de reprezentare a cuvântului, care dobândește de altfel cea mai mare pondere în constituirea imaginilor. Cuvântul este însoțit de forme senzoriale de cunoaștere, senzații, percepții, reprezentări, în general fiecăruia corespunzându-i o imagine. „Să luăm ca exemplu de simbol cuvântul **iubește**, ne edifică Ch. S. Pierce. Acestui cuvânt îi este asociată o idee, imaginea (icon) mentală a unei persoane care iubește o alta... Și cuvântul **dragoste** are ca efect de a face să fie reprezentat prin icon, adică prin imaginea pe care o avem în minte despre un îndrăgostit și iubita lui, cele două obiecte denotate prin semne indiciale.". Cu privire la personajele mitologice, fictive, L. Linsky observă că „anumite imagini vin în minte. Imagini ale lucrurilor înzestrate cu forme, dimensiuni și care totuși n-ar fi tangibile.".

Puterea iconică a cuvântului, de reprezentare gradată a acesteia în funcție de datele realului, relevată în procesul aristotelic de **mimesis**, necesită un popas mai mare în demonstrația noastră. Cea mai mare forță de reprezentare o au substantivele, numind principalele elemente ale realității, **substanțe**, nume mai vechi dat obiectelor. Substantivul este partea cea mai importantă de vorbire, toate celelalte gravitând în jurul său, determinându-l în mod direct sau indirect. „Substantivul, în primul rând, și verbul, apoi, ne oferă informația semantică cea mai bogată; adjectivul, numeralul și adverbul își întregesc conținutul prin determinarea, variată și specifică, pe care o realizează; pronumele este tributar în cea mai mare măsură contextului, iar interjecția păstrează calitatea rudimentară, senzorială, a expresiei" (J. Marouzeau). Faptul este demn de reținut, fiindcă spațiul literar este, înainte de toate, un **univers obiectual**, bazat pe capacitatea de generare în sferă imaginară a substantivului, static sau dinamic, în funcție de participarea cinetică a verbului. Dar chiar la substantiv se observă, pe temeiul disocierii între concret și abstract, grade diferite de reprezentare a realului. „**Codru**", „**tei**", „**stele**", „**cetini**" sunt lesne reprezentabile, în timp ce „**dorință**", „**sferă**", „**vreme**" etc., mai abstracte, sunt în genere lipsite de trăsături iconice, acestea obținându-se prin circumstanțiere în contexte obiectuale, prin conotarea, la structurarea lor semantică, a unor trăsături de informație, trăsături semice suplimentare. Reprezentările sunt nu numai de natură vizuală, ci și auditivă („buciumul sună cu jale") sau realizată prin celelalte simțuri („parfum, frig" etc.). Unele dintre ele sunt condiționate de cuceriri ale științei moderne, fiind puse în evidență de mijloacele tehnice ale acesteia: „**atom**", „**virus**" etc. Aceeași gradare a funcției iconice se poate releva și la adjective, verbe, numerale, adverbe. Pronumele rămâne de regulă abstract: „nu se poate reprezenta sensul semnelor **ea, aceasta, al meu** și nici să se perceapă însușirea semnului **el** într-un obiect. Fără îndoială, referirea la particular implică, în majoritatea cazurilor, posibilitatea reprezentării indirecte: pronumele realizează o coborâre a universalului în particular, dar acesta nu este pronominal, ci nominal reprezentabil" (J. Marouzeau). Chiar prepozițiile pot să indice situații reprezentabile spațial („Din sfera mea venii cu greu") sau, în situații de mai mare abstractizare, chiar „spațializat": „logica modernă decurge din logica clasică.".

Desigur, aceste potențialități ale cuvintelor se realizează în măsuri diferite, în funcție de natura textului în care se integrează. Principiul, în producerea comunicării, este al unei concentrice acumulări și structurări de informație, în care se pornește de la unitatea minimală a limbajului, **sema**, se ajunge la cuvânt și apoi la dezvoltări tot mai largi, în

Scanned with OKEN Scanner

funcție de dimensiunile și de profunzimea (potențialitatea semantică) a textului literar. Totul pornește, în acest proces, de la cuvânt și, într-o tentă ușor poetică, într-un cuvânt se pătrunde ca într-o lume. Simpla lui rostire (sau măcar gândire), cu oarecare acuitate a atenției și a imaginației, copleșește mintea umană cu un complex de imagini mereu în mișcare, în funcție de particularitățile de sens (semele) asupra cărora, voluntar sau involuntar, aceasta se oprește. În acest moment, la modul ideal, se pătrunde în spațiul imaginar al cuvântului, inițiind un proces de sugestivă explorare.

Geneza textului se află prin urmare tocmai în această **textură** (cu valoare semiotică) a realității, a obiectelor și a fenomenelor. Observația (privirea) asupra lumii obiectuale și fenomenale, asupra relațiilor complicate ce se instituie în cadrul ei, este determinantă în producerea oricărui text. În schimb, acest nivel odată atins, cuvântul prezintă și capacitatea contrară, aceea de a produce, în absența obiectului, imaginea lui ideală. Rostind așadar, în clasa de elevi sau aiurea, cuvântul **copac**, îndată în mintea majorității auditoriului apare imaginea aproximativă a unui arbore, particularizată însă pentru fiecare experiență de viață, de acele „amintiri-ecran" despre care vorbește Freud: cireșul de lângă casă, mărul din ograda bunicilor, teiul lui Eminescu din parcul Copou, planșa din laboratorul de biologie etc.

Tocmai în relația **obiect** (realitate) – **cuvânt** (limbaj) – **imagine** (spațiu semantic) se află esența procesului care condiționează, în interferențe multiple, crearea textului și a spațiului literar produs de acesta. Parcurgerea metodică a acestui periplu explicitează mai întâi exercițiul de **creație**, de semnificare, printr-o structură lingvistică, a unei structuri semiotice din lumea obiectuală și fenomenală. Cea mai simplă și mai directă translație în sfera semantică este aceea a consemnării datelor realului nerelaționate, a obiectelor disparate. Exercițiul cel mai simplu, pe care îl pot experimenta și elevii în școală, poate să înceapă de la crearea acelei „mobilități a privirii" care înregistrează semnele realului și, potrivit configurației și unghiului de percepție (particular, nuanțat afectiv și intelectual), produce în ultimă instanță textul. Textul cel mai simplu rezultă, prin urmare, din enumerarea datelor lumii obiectuale în textura lor elementară, de pildă: „Câmp. Iarbă. Flori. Păsări. Cerul înalt. Nori. Vântul.". Procedeul, care înregistrează schimbarea înceată a privirii în configurația spațială, poate ajunge la gradul creației artistice: „un toc, un ban, o zgardă ruginită,/ un fluier sfărâmat de dinamită..." (Eugen Jebeleanu, „Lidice") sau la Caragiale, în „Moșii (Tablă de materii)": „Turtă dulce – panorame – tricoloruri – bragă – baloane – soldați – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decorațiuni – decorați – donițe – menajerii – provinciali – fluiere – cerșetori – ciubere – cimpoaie – copii – miniștri – pungași de buzunare – hărdaie...", unde efectul este al unui proces complet de aglomerare obiectuală a spațiului literar. Prin **text**, configurația spațiului real se proiectează în imaginar într-o structură semnificativă, caracteristică procesului de creație artistică.

Addenda

Jean Burgos, 1988

„Totul începe cu cuvântul, iar aventura poetică este mai întâi o aventură a limbajului. Fără îndoială, această aventură trece cu mult dincolo de simplul limbaj verbal, de care, totuși, nu te desparți cu ușurință, cât și dincolo de orice altă formă de comunicare prin limbaj, atunci când, după ce a dat de văzut altceva și a dat de văzut altminteri, dă de trăit o realitate ce nu a fost niciodată trăită fără el."

Umberto Eco, 1991

„Nu există enunț care, actualizat din punct de vedere semantic în toate posibilitățile sale de semnificație, să nu necesite un co-text. Dar acest enunț are nevoie de un co-text actual,

Scanned with OKEN Scanner

pentru că textul posibil era inițial sau virtual prezent în același spectru enciclopedic al sememelor care îl compun. După cum afirma Greimas, o anumită unitate semantică, precum «pescatore/ pescar», constituie, în însăși structura sa semantică, un potențial program narativ: «Pescarul poartă în sine, evident, toate posibilitățile propriei activități, tot ceea ce se poate aștepta de la el în materie de comportament; punerea sa în izotopia discursului face din el un rol tematic utilizabil pentru povestire»".

Roland Barthes, 1987

„Înțeleg prin literatură nu un corp sau o suită de opere, și nici aspectul ei comercial sau instituțional, ci graful complex al urmelor unei practici: practicarea scriiturii. Deci urmăresc în ea, în primul rând, textul, adică țesătura de semnificanți ce alcătuiește opera; și aceasta pentru că textul este însăși ivirea limbii, iar limba trebuie combătută, detronată în chiar interiorul ei: nu prin mesajul pe care, ca instrument, îl vehiculează, ci prin jocul de cuvinte pe care îl pune în scenă. Voi spune deci, la fel de bine, literatură, scriitură sau text."

TEXT ȘI IMAGINE

Imaginea este rezultatul unui proces de reprezentare mentală a impresiilor produse de un text, de ansamblul de semnificanți pe care acesta îi conține și îi pune în relație. În cazul operelor de artă, din literatură, pictură, sculptură, muzică etc., acest proces devine **imagine artistică**. În domeniul literaturii, imaginea artistică este perceptibilă prin exercitarea **funcției iconice**, de reprezentare, **a cuvântului**, care proiectează în spațiul mental imagini obiectuale însoțite de senzații, percepții, reprezentări, stimulate în școală de exercițiul de analiză literară ce se realizează la întâlnirea cu textul. Această proiecție în spațiul imaginar urmează, după esteticianul englez I. A. Richards („**Principii ale criticii literare**"), etape distincte, care explică procesul lecturii: „Ochiul înregistrează o succesiune de cuvinte tipărite. Rezultatul este un mănunchi de reacții în ansamblul cărora se pot distinge șase tipuri aparte de evenimente: I. Senzația vizuală a cuvintelor tipărite. II. Imagini asociate intim cu aceste semne. III. Imagini relativ libere. IV. Referințe («gânduri») la diferite obiecte. V. Emoții. VI. Atitudini afectiv-volitionale.". În plus, dacă se dă valoare discursivă „gândurilor", reflecțiilor de lectură, se obține **comentariul literar**.

Toate aceste evenimente afective și mentale se produc pe temeiul acelui „sensorium" general al funcției imaginare care este **spațiul literar** (care ar putea fi echivalat, pentru o mai ușoară înțelegere, cu imaginea literară), noțiune fascinantă a criticii și a poeticilor moderne. Toți autorii, spune Gilbert Durand (în „**Structurile antropologice ale imaginarului**"), „au fost frapați de caracterul nemijlocit și insolit al imaginii. Niciodată cubul perfect nu va fi atât de spontan cub ca un cub imaginat". Spațiul, înțeles aici ca **spațiu psihologic**, ca acțiune interiorizată, este un izvor inepuizabil de idei și de imagini, care, la rândul lor, dezvoltă în toate direcțiile, ignorând legile spațiului real, un roi luxuriant de imagini. Este un fel de spațiu euclidian, deosebit de cel algebrizat al fizicii, iconografic pur, în care obiecte-imagini se deplasează liber, oricând chemate dintr-un cadru de rezervă în centrul atenției mentale. Gaston Bachelard îl numește **spațiu poetic**, consacrându-i un studiu de referință, „La Poétique de l'espace".

Spre exemplificare, versurile „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund" încorporează elemente spațiale care se perindă caleidoscopic în cadrul percepției vizuale. Primul cuvânt ar conține un gest de chemare, eventual un braț ridicat, dublat de o imagine sonoră, indicând spre **codru**, al doilea element care, dintr-un loc de rezervă, ocupă întregul

Scanned with OKEN Scanner

spațiu imaginar. Imediat însă perspectiva se îngustează, fixându-se asupra altor două elemente spațiale: **izvorul** și **prundul**. Pentru a întregi imaginea literară, sunt necesare reluarea lecturii și fixarea ei în spațiul imaginar, printr-un efort de memorie, a fiecărui element.

În parcurgerea acestui periplu ideal se desprind, în afară de o **dimensiune spațială**, altele două, complementare: **dimensiunea temporală** și aceea **cinetică**, alte două concepte esențiale, **timpul** și **mișcarea**, perceptibile în cuprinsul imaginii literare. Bachelard observa că „în cele o mie de alveole ale sale spațiul ține un timp comprimat". În acest câmp perceptiv, orice obiect se poate așeza în spațiu ca într-un **centrum mundi**. De pildă, citind versurile: „El, singuratic, duce către cer/ Brazda pornită-n țară, de la vatră" (Tudor Arghezi, „Belșug"), în centrul spațiului imaginar se așază, ca pe un ecran cosmic, figura monumentală a țăranului, similar unui Atlas uriaș sprijinind cerul. Ulterior imaginea se modifică substanțial, **brazda** ascensivă („pornită-n țară") dominând câmpul vizual.

În spațiul imaginar, ansamblu de imagini literare, un cuvânt/obiect, pe principiul analizei și al similitudinii, poate chema alt cuvânt/obiect sau poate fi substituit de el; totodată se poate supradimensiona sau micșora, apropia sau depărta, într-un proces de necontenită transfocare. Pe acest temei se constituie și imaginile produse de **figurile de stil**. Comparația menține, de exemplu, la distanțe simetrice, într-un echilibru relativ, imaginea plastică a ambilor termeni comparați. În versul „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic", în spațiul ideal se alătură imaginea astrului nopții cu aceea a unui jăratic intens, incert situat la orizont. Între ele se creează ceea ce observa Gerard Genette: „o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă **figură**, și vor fi tot atâtea figuri câte forme vom putea găsi pentru fiecare spațiu de fiecare dată creat între linia semnificantului și a semnificatului". **Figurile de stil**, ca și figurile geometrice, de pildă, **sunt forme spațiale**, mai puțin precise decât cele matematice, reprezentabile potrivit imaginației, experienței, instrucției și sensibilității fiecărui cititor. Acestea creează, potrivit unei clasificări tradiționale, **imagini vizuale**, **auditive**, **olfactive**, **cinetice** sau **motorii**, **sinestezice**, acestea din urmă bazate pe o interferență de simțuri și de senzații.

Spațiul literar începe să se structureze tocmai prin această confluență a elementelor relaționate și transformate în **hartă imagistică**, alcătuită dintr-o mulțime de piese imponderabile, unite însă într-un cadru comun, prin semnificații convergente.

Addenda

Roland Barthes, 1987

„Face o foarte bună impresie, azi, să contești opoziția dintre științe și litere, în măsura în care – fie referitor la model, fie la metodă – legături tot mai numeroase unesc aceste două zone, anulând adesea frontiera care le separă; și este foarte posibil ca într-o bună zi această opoziție să pară un mit istoric. Dar, din punctul de vedere adoptat aici – cel al limbajului – opoziția este pertinentă; ea pune față în față nu atât realul și fantezia, obiectivitatea și subiectivitatea, Adevărul și Frumosul, ci doar câmpuri diferite ale rostirii. Pentru discursul științei – sau pentru un anumit discurs al științei – cunoașterea este un enunț; în cadrul scriiturii, ea este o enunțare. Obiect curent al lingvisticii, enunțul este prezentat ca rezultat al absenței enunțătorului. În schimb, enunțarea, expunând locul și energia subiectului sau chiar lipsa acestuia (ceea ce nu înseamnă absența acestuia), ține să însuși realul limbajului; ea recunoaște că limbajul este un imens halou de implicații, efecte, ecouri, drumuri drepte și ocolite, întortocheate; ea decide să dea glas unui subiect, deopotrivă insistent și ireperabil, necunoscut și totuși recunoscut cu o familiaritate neliniștitoare: cuvintele nu mai sunt, în mod iluzoriu, înțelese ca simple

Scanned with OKEN Scanner

instrumente, ci lansate asemeni unor proiectile, explozii, vibrații, mașinării, o imensă savoare: prin scriitură, cunoașterea devine o sărbătoare. [...]

Cea de a doua forță a literaturii este forța sa de reprezentare. Din cele mai vechi timpuri și până la tentativele avangardei, literatura se străduiește să reprezinte ceva. Ce? Voi răspunde direct: realul."

GENUL EPIC

Genul epic cuprinde totalitatea operelor epice care transmit mesajul artistic în **mod indirect**, prin intermediul naratorului, al acțiunii și al personajelor. Speciile genului epic pot fi **populare** sau **culte**. Speciile populare sunt: **balada, legenda, zicătorile, proverbele, maximele**; speciile culte sunt: **poemul eroi-comic** („Țiganiada" lui Ion Budai-Deleanu), **legenda cultă, balada cultă, epopeea, nuvela, istorisirea, romanul, basmul, fabula, schița**.

Potrivit „Dicționarului de termeni literari", termenul „**epic**" vine din gr. *epikos* și înseamnă „cuvânt, zicere, discurs". Una dintre accepțiile cuvântului este aceea a „devenirii cosmice, istorice". Situația epică originară este a naratorului ce povestește un fapt deja petrecut. După Platon, în „Republica", eposul este o unire a modalităților poeziei mimetice cu cea expozitivă, ditirambul. Aristotel vorbește despre epopee ca modalitate de exprimare a epicului. Timpul trecut oferă epicului un anumit interval de manifestare, mitul și fantasticul fiind încadrate în genul epic prin **basm** și **legendă**, anistoricitatea nefiind însă un factor determinant. Imaginarul oferă spațiul pentru desfășurarea oricărei acțiuni epice. După Goethe, epicul este una din cele trei „forme naturale ale poeziei", alături de liric și dramatic. Epicului i s-a atribuit un primat asupra celorlalte genuri.

CONSTRUCȚIA SCENARIULUI NARATIV

Specificitatea producerii textului, a scriiturii, este direct determinată de genul literar în care aceasta se manifestă. Epicul este considerat un **gen originar**, pentru că a apărut cel dintâi, sub forma miturilor și a poemelor epopeice, întâietate absolută pe care teoria modernă a literaturii o acreditează tot mai insistent. Literatura apare, așadar, inițial sub formă epică, din dorința de „a spune", „a povesti", „a nara", modul principal de comunicare, prin care se recuperează faptele trecutului, fiind **narațiunea**, exprimată atât sub formă ditirambică, în versuri, supusă regulilor metrice ale poeziei, cât și în proză, într-o formă mai apropiată de vorbirea comună, eliberată de rigorile exprimării ritmice. De altfel, denumirea de **proză** vine din termenul latinesc *prosa*, însemnând „discurs care înaintează în linie dreaptă" (lat. *prosus* = „înainte"), deci fără prea multe complicații și popasuri stilistice, trăsătură menținută până în vremurile moderne (la Balzac, de pildă, rândul dintr-o carte este o oglindă purtată de-a lungul unui drum). Potrivit lui Roland Barthes, proza denumește „un discurs minim, care vehiculează în modul cel mai economic gândirea". În sfera cea mai cuprinzătoare, proza se poate clasifica în funcție de modalități distinctive de realizare: **oratorică** (discurs, alocuțiune); **memorialistică** (autobiografie, amintiri, memorii, jurnal etc.); **reflexivă** (discurs filozofic, eseu, literatură gnomică); **artistică** (legendă, basm, schiță,

Scanned with OKEN Scanner

nuvelă, roman etc.), asupra căreia vom insista în rândurile următoare, definind şi ilustrând principalele concepte ale naratologiei.

Apariţia povestirii presupune **un autor**, perceput iniţial ca **autor impersonal**, simplu declanşator al scenariului epic, pornit dintr-un **nucleu epic**, dintr-o **întâmplare-pecete**, originară, la care participă un **personaj** divin sau eroic. Mitul se înscrie perfect în această categorie narativă, care instituie relaţia epică cea mai simplă: **autor, întâmplare, personaj, ascultător**. Fiind o „istorie sacră" ce povesteşte o întâmplare a începuturilor, referitoare la creaţia lumii, mitul comunică un adevăr absolut, ce nu poate fi pus la îndoială. **Vocea auctorială** se confundă aici cu **vocea narativă**, intrinsecă de fapt scenariului epic. Este însăşi vocea creatorului, pentru că mai târziu, când mitul se dezvoltă în scenarii epice mai ample, în cazul marilor epopei de pildă, autorul, conştient de acest adevăr, transferă sarcina narativă tot unui personaj divin: „Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul", zice însuşi Homer, în primul vers al „Iliadei". Treptat, mitul, care este **naraţiune închisă** comunicând un adevăr o dată pentru totdeauna, devine istorie, se diluează ca intensitate şi concentrare epică, dobândeşte extensie şi **deschidere narativă**, invenţie epică. În aceste condiţii, multiplicarea planurilor narative şi a personajelor solicită substituirea autorului cu un **narator**, uneori cu mai mulţi naratori, care se adresează unui cititor/ascultător (considerat din principiu fictiv, numit şi **naratar**), completându-se astfel şi diversificându-se **instanţele narative**.

Addenda

Adrian Marino, 1973

„Primul şi cel mai vechi scenariu epic aparţine mitului, «istorie adevărată», sacră, relatare a unui eveniment săvârşit în timp primordial, fabulos, al «începuturilor», de către fiinţe supranaturale. Mitul povesteşte ce s-a întâmplat *ab origine*, începutul unei existenţe, «creaţia». De unde şi caracterul indiscutabil, absolut, al adevărului mitic: «Aşa era pe vremea aceea», cum spun şi basmele noastre cu «a fost odată ca niciodată». Mitul este povestea unui adevăr ancestral, fabulos, irepetabil, în care trebuie să crezi, întrucât constituie o revelaţie, dezvăluirea unei realităţi esenţiale.

În această categorie epică fundamentală intră: întreaga mitologie, legendele, totalitatea istoriilor sacre despre zei, semizei, eroi, fiinţe legendare, teogoniile, genealogiile zeilor, imnurile biografice adresate eroilor."

Wolfgang Kayser, 1948

„Tehnica artei narative este derivată din situaţia primară a narării: faptul că există un trecut, care este povestit, că există un public, căruia i se povesteşte, şi că există un povestitor, care mijloceşte oarecum între cei doi.

Printr-un artificiu tehnic, această situaţie primară poate fi concretizată şi accentuată: dacă autorul mai introduce şi alt povestitor, în gura căruia pune povestirea. Tocmai povestirea, – din a cărei denumire ne şi dăm seama că acest gen scoate în evidenţă în modul cel mai pregnant situaţia primară a narării, – s-a folosit întotdeauna, cu predilecţie, de povestitorul introdus de autor. Este cunoscută, de pildă, o astfel de deghizare din *Decameronul* lui Boccaccio; de aici a fost preluată în multe alte culegeri (Chaucer: *Canterbury Tales*; Margareta de Valois: *Heptaméron*; Giambattista Basile: *Pentamerone* etc.); de la începutul secolului al XVIII-lea a mai intervenit şi exemplul celor *1001 de nopţi*, traduse atunci pentru prima dată, în limba franceză, de către Galland."

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURILE NARATIVE

În accepția cea mai banală, **narațiunea** înseamnă narare a mai multor întâmplări, într-o anumită succesiune. Întâmplările pot fi **reale**, aparținând **referentului**, lumii noastre, reale, existente în afara textului, și **imaginate**, din sfera **ficțiunii**, identificată cu lumea creată de text și reconstituită de cititor prin lectură. Teoria narațiunii, numită **naratologie**, este relativ nouă, susținută de **Școala formalistă rusă** prin B. Tomașevski, V. B. Șklovski, V. I. Propp și alții. **Structuralismul** reia aproape toate ideile formalismului, redându-le în formă proprie, prin contribuția lui Roland Barthes, A.-J. Greimas, Gerard Genette. În aceste numeroase interpretări, există o anume varietate de termeni și de concepte, dar ordonarea lor cea mai uzitată constă în distincția dintre **istorie** și **discurs** (în termenii naratologiei genettiene). Istoria, numită și **fabulă** (în formalismul rus), **diegeză**, chiar **poveste** și **povestire** (**story** în teoria literară anglo-saxonă), exprimă conținutul narativ al operei literare, toate evenimentele reale sau fictive relaționate în existența și desfășurarea lor cauzală, corespunzătoare planurilor reale ale existenței. **Discursul** constă în ordinea în care evenimentele sunt comunicate cititorului, organizarea spațială și temporală a operei literare, perspectiva narativă. Istoria se referă la o realitate anume sau la reflectarea ei în plan ficțional, discursul este modul în care cititorul ia cunoștință de cele petrecute, în care naratorul selectează, ierarhizează și formulează aspectele narate. Discursul are un **incipit** (început, introducere), o formulă sau o secvență introductivă, uneori gradată, dar de obicei memorabilă și de efect, abruptă (*in medias res*), care atrage atenția cititorului, cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ și în cuprinsul textului, și un **final** (nu totdeauna coincident cu **deznodământul**), care poate fi **închis** sau **deschis**, prin suspendarea acțiunii. Între aceste limite, uneori simetrice sau corespondente simbolic, discursul se structurează în **secvențe epice** (numite uneori și **scene**, când timpul fabulei și al discursului coincid), alcătuite din **motive**, care pot fi **dinamice** sau **statice** (cu **elipse** evenimențiale, **suspendări ale timpului** pentru reflecții filozofice, morale, estetice și **pauze descriptive**: descrieri de mediu, orientare în spațiu, portrete), după modul în care naratorul accelerează, dilată sau încetinește narațiunea. De cele mai multe ori, secvențele epice se organizează într-un **conflict**, care poate fi **exterior**, între personaje sau grupuri de personaje ori între personaj și mediu, sau **interior** (psihologic), suprapus **momentelor subiectului**, care sunt, în denumirea tradițională, **intriga** (izbucnirea conflictului), **punctul culminant** (de maximă tensiune conflictuală) și **deznodământul** (rezolvarea conflictului) sau, în termenii lui Greimas și Larivaille, **situația inițială**, **transformarea** (complicația, dinamica acțiunii și forța echilibrantă) și **situația finală**.

Apare astfel o deosebire netă între **povestirea care povestește** (discursul) și **povestirea povestită** (istoria, fabula, diegeza), fiecare având o **temporalitate** distinctă, uneori **paralelă**, alteori **interferentă**. Există un **timp al fabulei** (evenimențial), evident situat în planurile trecutului, care se recuperează prin **timpul discursului** (timpul narativ), oscilațiile permanente între aceste linii temporale definind ceea ce se numește **narativitate**. Timpul fabulei este **unidimensional**, cronoliniar, irepetabil și irecuperabil, rezultat din succesiunea evenimentelor narative, din datele realului înlănțuite în desfășurarea lor temporală. Timpul discursului are reprezentarea cea mai diversificată, fiind **pluridimensional**, manipulând cu ușurință datele realului sau ale verosimilului, putând fi **universal/cosmic**, **mitic**, **istoric**, **individual**, **psihologic**, **cronoliniar** sau **relativ**, în care poate exista mișcare pe axa timpului, înainte sau înapoi, sau chiar transgresarea planurilor temporale. Identificarea tipologiei acestuia constituie, în analiza literară, surse ale

Scanned with OKEN Scanner

profunzimii interpretative, **tema temporalității** fiind una fundamentală a literaturii universale. Există mai multe planuri temporale, un **timp al autorului**, unul **al naratorului** sau chiar **al personajelor** ce primesc funcții narative, ansamblu care modifică uneori dimensiunile temporale, le încetinește sau le accelerează, produce întoarceri în timp, aruncă priviri înapoi (**analepse**) sau anticipează desfășurarea narativă (**prolepsă**), procedând și la **reluări** ale faptelor, multiplicând planurile temporale ale narațiunii. În proza modernă, în special în romanul bazat pe **fluxul conștiinței** sau pe **memoria involuntară** (la Marcel Proust, în romanul „**În căutarea timpului pierdut**", sau la Camil Petrescu, în „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"), **acronia** tinde să devină dimensiunea temporală dominantă. Umberto Eco identifică și un **timp zero al discursului**, urmat de momente temporale succesive (**T1**, **T2** etc.), unele coincidente cu timpul fabulei, altele independente. În fine, sunt și lucrări teoretice care menționează un **timp** intern **al lecturii** și unul extern **al cititorului**, relevant pentru dispoziția de receptare sau interpretativă în care se așază acest factor important în rândul instanțelor narative.

Addenda

Umberto Eco, 1991

„Pentru a înțelege mai bine nu numai mecanismul acestui proces abstractiv, dar și dinamica acestor întrebări, trebuie să reluăm vechea opoziție formulată de formaliștii ruși între fabulă și intrigă. Fabula este schema fundamentală a narațiunii, logica acțiunii și sintaxa personajelor, cursul evenimentelor ordonat din punct de vedere temporal. Poate chiar să nu fie o secvență de acțiuni umane și poate să se refere la o serie de evenimente care privesc obiecte neînsuflețite sau chiar idei. În schimb, intriga este povestea așa cum este povestită, de fapt așa cum apare în suprafețe, cu dislocările ei temporale, cu salturile înainte și înapoi (adică anticipări și flash-back-uri), descrieri, digresiuni, reflecții aflate între paranteze. Într-un text narativ, intriga se identifică cu structurile discursive."

Wolfgang Kayser, 1948

„Când redăm «conținutul» unei opere narative, al unei piese de teatru, al unui roman, al unei balade, redarea este mai scurtă decât opera însăși. Arătarea conținutului își îndreaptă atenția unilateral asupra desfășurării evenimentelor și extrage din toate părțile operei, din descrieri, convorbiri, reflecții etc., și anume ca relatare, numai ceea ce este important pentru structura acțiunii. [...]

Dacă încercăm să împingem desfășurarea acțiunii până la cea mai mare concizie cu putință, la pura sa schemă, obținem tocmai ceea ce știința literaturii obișnuiește să numească FABULA unei opere."

Umberto Eco, 1997

„Povestea lui Ulise, fie aceea relatată de Homer, fie aceea reconstruită de Joyce, le era probabil cunoscută grecilor și înainte de a fi fost scrisă Odiseea. Ulise părăsește Troia în flăcări și se pierde cu tovarășii săi pe mare. Întâlnește semințiii ciudate și monștri înspăimântători, Lestrigoni, Ciclopi, Lotofagi, coboară în infern, scapă de Sirene, și până la urmă devine prizonierul nimfei Calipso. În momentul acela zeii decid să-i înlesnească întoarcerea în patrie. Calipso este convinsă să-l elibereze pe Ulise, care pleacă din nou pe mare, naufragiază la Feaci și-i povestește lui Alcinou peripețiile lui. Apoi vâslește către Ithaca, unde-i învinge pe Pețitori și se reunește cu Penelopa. Fabula, prin urmare, decurge în mod linear, de la un moment inițial T1 către un moment final Tx.

Însă subiectul Odiseii e foarte diferit. Odiseea începe *in medias res*, într-un moment T0, când acea voce pe care o numim Homer începe să vorbească. Putem să identificăm acel moment

Scanned with OKEN Scanner

cu ziua în care, potrivit tradiției, Homer și-a început cântarea lui, sau cu momentul în care începem noi să citim. În orice caz, subiectul începe la momentul T1, atunci când Ulise este deja prizonier la Calipso, scapă de capcanele ei amoroase, naufragiază la Feaci și numai din momentul ăsta (pe care-l vom numi T2 și care corespunde cântului al optulea) își povestește istoria. Povestea se reia de la mulți ani în urmă (T3) și pentru prima oară cititorul află despre feluritele aventuri ale eroului său. Această analepsă durează o bună parte din poem și numai în cântul al treisprezecelea ne readuce la timpul în care ajunsesem în cântul al optulea. Ulise vâslește către Ithaca, unde își va încheia isprăvile."

INSTANȚELE NARATIVE

Principalele instanțe ale comunicării narative sunt **autorul**, **naratorul**, **personajul** și **cititorul**, între care, în desfășurarea narațiunii, se stabilesc relații mai mult sau mai puțin complicate și expresive. **Autorul concret** este persoana care scrie o carte, redactează o piesă de teatru, un eseu, fiind situat în afara textului; el are viziunea de ansamblu asupra conținutului, concepe mesajul, este un **metteur en scène** (regizor), alegând modalitățile de a opera cu tehnicile narative, cu naratorul și personajele. Autorul concret are existență istorică, reală, și are rolul de emițător, care transmite un mesaj estetic cititorului concret, aflat în postura de receptor. Autorul concret este situat într-un loc fix în epoca istorică, pe când cititorul concret/cititorii concreți, ca receptori, se situează de-a lungul timpului, chiar același cititor putând avea momente succesive de receptare.

În opera literară se poate identifica, totodată, și un **autor abstract**, o proiecție literară a autorului însuși, căruia îi corespunde un **cititor abstract**, cel vizat a fi capabil să recepteze în integralitate mesajul literar.

Personajul este cel ce joacă rolul imaginat de autor, participând la evenimente, în timp ce **naratorul** le „înregistrează", le redă, descrie personaje și spații narative, explică sensul evenimentelor. Observația lui se traduce printr-un **discurs narativ**, care îl implică prin **perspectiva** pe care o are asupra evenimentelor.

Naratorul este o voce căreia autorul îi desemnează rolul de a nara, de a povesti faptele, de a descrie locurile și personajele dintr-o operă literară epică. Este o voce cu un anumit grad de autonomie, care se traduce printr-o relație semnificativă între autor și narator. Există un **narator omniscient**, care povestește de obicei la persoana a treia, caracteristic **prozei obiective**, tradiționale, independent de autor și de personaj, căruia autorul îi conferă de fapt o independență narativă totală (naratorul > personajul). Situația de maximă omniscientă se manifestă în romanul de tip balzacian, în care autorul dobândește ipostaza unui **demiurg al lumii imaginare** pe care o creează.

Uneori naratorul, chiar exprimându-se la persoana a treia, își pierde calitatea de omniscientă, prin preluarea funcției narative de către un personaj prin viziunea căruia se filtrează faptele. Este personajul **raisonneur**, „**reflector**", care selectează și interpretează, în mod subiectiv, faptele pe care le prezintă. Se impun totuși câteva nuanțări: povestitorul presupune o audiență, în timp ce naratorul reia firul faptelor doar pentru cititor. Naratorii din „**Hanu Ancuței**" sunt și povestitori în același timp, pentru că ei se află în fața unui auditoriu, se confruntă mereu cu reacția publicului: Lița Salomia, comisul Ioniță, orbul sărac fac parte dintr-o galerie de personaje ce refac trecutul prin intermediul narațiunii. Naratorul poate cunoaște mai mult decât autoru , la fel de mult ca acesta sau mai puțin. El poate să dezvăluie ceea ce știe sau prezintă g ade diferite de comunicare, mintea lui fiind uneori

Scanned with OKEN Scanner

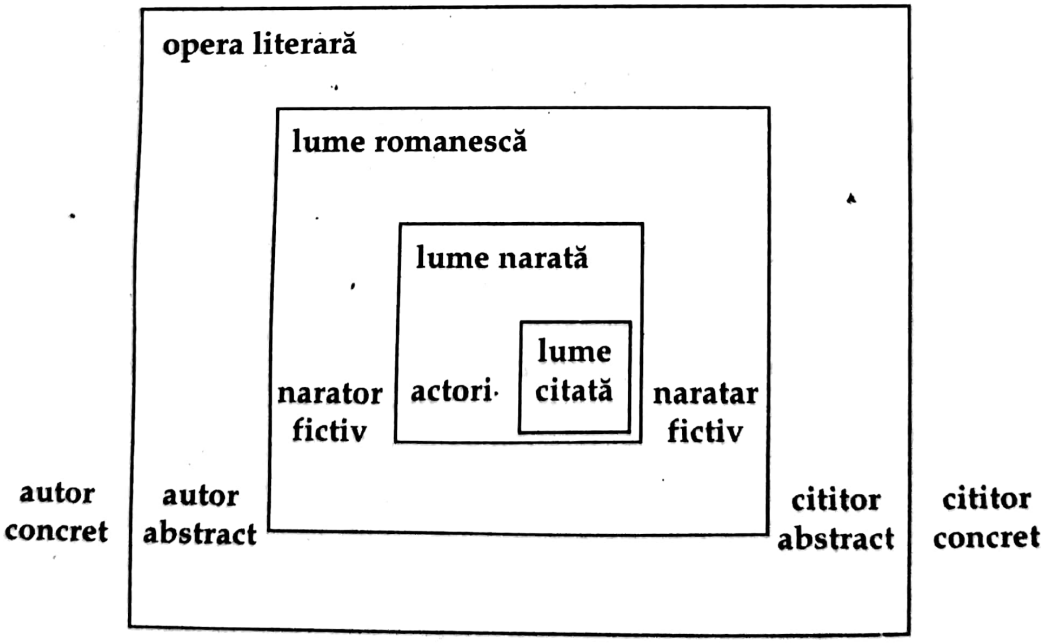
impenetrabilă pentru autor. Personajele pot îndeplini funcția de naratori sau evoluează la o distanță apreciabilă de autor.

Proza modernă tinde să reducă omniscienta naratorului, suspectată de inautenticitate. Când naratorul se exprimă la persoana întâi (uneori chiar la persoana a doua), în acest caz **povestirea** fiind **subiectivă**, tinde să se realizeze o egalitate cognitivă între narator şi personaj (naratorul = personajul), specifică mai ales prozei moderne, producându-se o trecere de la epica obiectivă la cea subiectivă. Aici naratorul, implicat ca personaj (**narator-personaj**, **narator-martor**, **narator-mesager**, **narator-confident** etc.), nu ştie mai mult decât acesta, transpunând cunoaşterea realității în planul subiectiv, al intenselor trăiri interioare. **Narațiunea** şi **dialogul** din proza tradițională sunt înlocuite cu **monologul**, care implică modalități narative ale prozei moderne, **memoria involuntară** şi **fluxul conştiinței**. În noul roman francez, naratorul se situează în antiteză totală cu cel omniscient, ajungând să ştie chiar mai puțin decât personajul (narator < personaj). Raportul dintre narator şi personaj creează **viziunea** sau **perspectiva narativă**, denumită în unele tratate de teorie literară şi **viziunea „dindărăt"** (pentru naratorul omniscient), **„împreună cu"** (pentru egalitatea dintre narator şi personaj) şi **viziunea „din afară"**, în care naratorul ştie mai puțin decât personajul, rămânând în ipostaza de simplu martor.

Camil Petrescu este adeptul declarat al **autenticității** în literatură, concept explicat cu suficiente detalii în prezentarea universului artistic al scriitorului. De aceea, el alege povestirea la persoana întâi, consemnând numai experiența directă a personajului-narator. Mai mult, în „Patul lui Procust", prin folosirea **jurnalului-colaj** şi a **confesiunii directe**, el multiplică vocile auctoriale la patru, egale cu numărul personajelor care se manifestă narativ în roman. În acest fel, el se apropie de experiențe îndrăznețe în romanul secolului XX, ca, de exemplu, în „Valurile" Virginiei Woolf, în care există şase voci narative.

De partea cealaltă a textului se află **cititorul**, care, la rândul lui, este **abstract** (Umberto Eco îl numeşte **Cititor Model, ideal**, cel pe care autorul abstract, numit şi el Autor Model, tinde să şi-l formeze pentru a înțelege sensurile depline ale operei), **concret** şi **fictiv** (denumit şi **naratar**).

Instanțele textului narativ literar sunt reprezentate grafic de către Schmid astfel:



◈ **autorul concret** şi **cititorul concret** se situează în afara operei literare (în termenii lui Umberto Eco, aceştia sunt Autor Empiric şi Cititor Empiric);

Scanned with OKEN Scanner

◈ **autorul abstract** şi **cititorul abstract** se află în interiorul operei literare (Umberto Eco: Autor Model şi Cititor Model);

◈ **lumea romanescă** este lumea fictivă a operei literare, în care se identifică, prin povestire (discurs al naratorului + discurs al actorilor/personajelor), **lumea narată şi lumea citată**;

◈ unui **narator fictiv** (vocea narativă din opera literară) îi corespunde un **naratar fictiv**.

Addenda

Umberto Eco, 1997

„Dar ar fi banal să presupunem că pentru a citi o carte de ficțiune trebuie procedat potrivit simțului comun. [...] Privitor la asta trebuie să mă refer la două concepte pe care le am deja în discuție în cărțile mele precedente: e vorba de cuplul Cititor Model şi Autor Model.

Cititorul Model al unei povestiri nu este Cititorul Empiric. Cititorul empiric suntem noi, aceştia, eu, dumneavoastră, oricine altcineva, atunci când citim un text. Cititorul empiric poate citi în multe feluri şi nu există nici o lege care să-i impună cum anume să citească, pentru că adesea foloseşte textul ca pe un ambalaj pentru propriile sale pasiuni, care pot veni din interiorul textului sau pe care textul i le poate stârni în mod întâmplător. [...]

Pe acest tip de spectator (sau de cititor al unei cărți) îl numesc eu Cititor Model – un cititor-tip pe care textul nu numai că-l prevede ca pe un colaborator, dar pe care şi caută să-l creeze. Dacă un text începe cu «A fost odată», el lansează un semnal ce imediat îşi selecționează propriu-i cititor model, care ar trebui să fie un copil sau cineva dispus să accepte o poveste ce trece dincolo de înțelesul obişnuit."

PERSONAJUL

Personajul, ca semn central al operei literare narative, concentrează toate semnificațiile majore ale acesteia. Termenul vine din fr. *personnage*, prin filiera lat. *persona* („mască de teatru", „rol"). Marian Popa îl numeşte „Homo fictus", dedicându-i o monografie de referință. Tipologia personajelor este complexă, înregistrând o evoluție care urmează avatarurile literaturii în general, observații estetice şi critice asupra personajului făcându-se încă din antichitate şi în toate marile momente culturale şi literare ale umanității.

Un prim tip de **personaj** este cel **aristotelic**, modelat după chipul **eroului** din legende şi din tragedia antică, **personaj** deci **ales**, având trăsături („caractere") determinate canonic de Aristotel în „Poetica" sa: **potrivirea, asemănarea, statornicia**. E un personaj bine definit, închis în sine, adică în trăsăturile date, care nu mai pot fi schimbate, ameliorate. Ideea de **caracter** predomină în clasicism, personajul devenind expresie a unei singure calități sau idei dominante, acum conturându-se principalele tipuri caracterologice: avarul, mizantropul, bigotul, curtezana, stăpânul, servitorul etc. Deşi scriitorii romantici încearcă să învingă schematismul clasicist, prin crearea **personajelor antitetice**, contrastante, de genul Quasimodo sau Ruy Blas, tipologia personajelor se menține şi în realism. Balzac va mărturisi în prefața la „Comedia umană" (1842) că în ampla arhitectură pe care o edifică societății timpului său are în vedere **specia socială** pe care personajele o reprezintă, devenind **tipuri caracterologice**, reprezentative pentru indivizii unei comunități. Realismul va învinge totuşi schematismul caracterologic al personajului, prin observație realistă

Scanned with OKEN Scanner

amănunțită și veridică, prin analiză psihologică, prin complexitatea vieții interioare manifestate în cele mai diferite ipostaze ale vieții.

Treptat își face loc însă o relativizare a concepției despre personaj și despre ipostazele sale artistice, care să releve contradicțiile lăuntrice ale ființei umane, complexitatea și subiectivitatea accentuată a omului modern. **Personajul nonaristotelic** presupune o **contradicție originară a ființei**. „Imperfecțiunea omului constă în faptul că nu poate dobândi ceea ce vrea să devină decât depășind prin trăire imaginară sau cel puțin imaginară, ceea ce nu vrea să devină", afirmă filozoful danez Kierkegaard. Orice contradicție lăuntrică înseamnă relativizare, iar aceasta determină o pierdere a personalității. Pentru a putea exista, un personaj nonaristotelic ar trebui să poarte măști. Un personaj care ilustrează cel mai bine acest precept nu se distinge în mod special, este cel cu o identitate secretă, rămas incognito. **Dedublarea personajului** constituie alt mijloc prin care își pierde identitatea. Parcelarea conștiinței umane implică dihotomia ca stare de spirit, pendularea între credință și tăgadă, între rațional și irațional. Buffon amintește de **homo duplex** încă din „Histoire naturelle de l'homme", de pierderea echilibrului interior al acestuia, care îl transformă într-un personaj cu două fețe, una privind spre sine și alta spre societate. Criza maximă a individualității personajului este **pulverizarea identității**, care poate fi interioară, prin exterioritate, ca în „Zgomotul și furia", de William Faulkner, sau prin obiectualizare, prin **reificarea personajului**, ajuns până la nonidentitatea numărului matricol: personajul K., din „Procesul" lui Kafka, personajele A, B, C, D din „Boris Sarafoff", de Caragiale, sau reprezentate de litera paronimică din L(ache), M(ache), T(ache), P(ache), S(ache), tot din schițele scriitorului român.

Grupul poate constitui, la rândul lui, un personaj, supus mai multor relații: de reflectare, de simetrie, de tranzitivitate (dacă A este similar cu B, atunci B este similar cu A). Grupul nu este un sistem perfect închis; grupurile spontane sunt reprezentate de personajele din „Povestirile din Canterbury", de Chaucer, sau din „Decameronul" lui Boccaccio. Grupul nu reproduce întocmai realitatea, nu este o imagine identică întregului, ci poate avea propriile sale caracteristici.

Mergând mai departe pe criteriul omogenizării personajelor, întâlnim și **personajul masă** sau **colectiv**, ca în „Alexandru Lăpușneanul", de Costache Negruzzi, în „Tănase Scatiu", de Duiliu Zamfirescu, sau în „Războiul salamandrelor", de Karel Čapek. În „Rinocerii", Eugen Ionescu surprinde un astfel de proces de omogenizare a trăsăturilor individuale, de stranie metamorfoză, prin trecerea umanului în altă sferă de reprezentare.

Un alt tip de personaj este **personajul cinetic** sau **personajul în mers**, eroul de roman picaro; un prim exemplu de **homo viator** este întâlnit în cazul jurnalului de călătorie, ai cărui exponenți sunt Doamna de Staël, Alain Gerbault, Thor Heyerdahl, Iuhan Smuul, la noi Dinicu Golescu sau Mihai Tican Romano. Deplasarea personajului în spațiu dezvoltă o întreagă literatură a călătoriilor romantice sau presupune, în literatura secolului XX, o mișcare lentă, terestră, de târâtoare debusolată, cum se întâmplă în „Falsificatorii de bani", de André Gide, sau în „De veghe în lanul de secară", de J. D. Salinger.

Eugenio D'Ors propunea împărțirea personajelor în funcție de gradul lor de generalitate, în **tip**, **extip** și **arhetip**. **Arhetipul** reprezintă condiția umană în totalitatea ei, un personaj prim, dotat cu puteri extraordinare. **Personajele** devin **stereotipe** dacă includ un număr cât mai mare de trăsături, reprezentate în același mod. Câteodată, **personajul** este **alegoric**, transpus într-un cadru cu dublu sistem de referință, convențional real, dar și cu un grad deschis de sugestivitate, ceea ce presupune o alegorie, o metaforă ascunsă a realității. Alegoria este o modalitate de a dispune o nouă lume în tipare stabilite în vremurile

Scanned with OKEN Scanner

străvechi. **Personajul simbolic** şi simbolizat presupune şi el o binaritate, primul sens fiind explicit, iar al doilea implicit. Personajul simbolic nu poate fi clasificat decât extrem de dificil: **arhetipal, ahileic, odiseic, apolinic, dionisiac, solar, selenar**.

Uneori nu mai este important personajul ca atare, cât ansamblul, spaţiul, starea de spirit, atmosfera, care se constituie într-un **suprapersonaj**. Ca exemple de suprapersonaje pot fi **războiul**, din „Război şi pace", de Lev Tostoi, **hanul**, din „Hanu Ancuţei", de Mihail Sadoveanu, sau chiar **catedrala** din „Notre-Dame de Paris", de Victor Hugo. Dacă **suprapersonajul** este persistent în timp, atunci el este **atemporal**, ca în cazul Catedralei Notre-Dame, întâlnită în diverse opere literare.

O situaţie insolită în spaţiul narativ o produce **personajul absent**, care presupune şi **absenţa ca personaj**, generatoare de mister, de suspans, de tensiune şi de aşteptare. Un personaj absent, în jurul căruia se construieşte însă întregul discurs al romanului, este Nechifor Lipan din „Baltagul", de Mihail Sadoveanu. Pe de altă parte, orice roman poliţist remarcabil se bazează pe o **absenţă misterioasă**, pe mitul acelui U.N. Owen, adică UNKNOWN, NECUNOSCUTUL în jurul căruia gravitează întreaga naraţiune.

Din categoria automatelor, a **personajelor artefact** se disting **marionetele** şi **personajele parodice**, întâlnite, de pildă, în romanele populare „Romanul Troiei", „Le Roman de la Rose" sau în „Rocambole", de Pierre-Alexis Ponson du Terrail. În „Insula pinguinilor", de Anatole France, există o multitudine de personaje-artefact, în timp ce Alfred Jarry creează un astfel de personaj în „Ubu", folosind motivul „lumii pe dos". Personajul parodic se dezvoltă în „Le berger extravagant", de Charles Sorel, sau în „Le Roman bourgeois", de Antoine Furetière. „Insula Pinguinilor", de Anatole France, sau „Pivniţele Vaticanului", de Gide, sunt romane istorice parodice, implicând o serie de personaje-marionetă.

Personajele devenite extrem de cunoscute şi de populare sunt reluate de multe ori în operele aceluiaşi scriitor sau ale altora, prelungindu-se astfel în altă scriere narativă sau într-un serial: „Peripeţiile bravului soldat Svejk în războiul mondial", de Jaroslav Hašek, sunt prelungite de „Peripeţiile bravului soldat Svejk în cel de-al doilea război mondial", de Bertold Brecht, iar „Gulliver's Travels" are o prelungire în Franţa, în „Călătoriile lui Jean Gulliver, fiul căpitanului Lemuel Gulliver". În „Adam şi Eva", de Liviu Rebreanu, personajele sunt prelungite prin **succesiuni metafizice**, formând cupluri de îndrăgostiţi eterni care străbat epocile istoriei umane.

Cercetarea literară reaşază în câmpul estetic firesc conceptul de **erou** şi toate implicaţiile lui în dezvoltarea prozei moderne. În antichitatea clasică eroul avea **origine divină** sau **semidivină**, în creştinismul timpuriu şi în cel al cruciadelor eroul era **martirul** sau **cavalerul** plecat la Constantinopol, iar în Evul de Mijloc se ipostaziază în **marile figuri istorice, întemeietorii de state** şi luptătorii pentru libertate. În perioada modernă, eroul, ca personaj principal, suferă o **demitizare** şi o inserţie mai mare în realitate, în cotidian, devenind personajul care trece de obicei peste limitele comune, care luptă pentru o idee, care aspiră la depăşirea propriei condiţii. **Eroul** poate fi astfel **homeric, baroc, romantic, burghez**, chiar acesta din urmă, eroul burghez, putându-şi depăşi propriile limite, cum se întâmplă în „Muntele vrăjit", de Thomas Mann. Personajele pot avea o existenţă istorică reală, cum se întâmplă cu Cezar, Cleopatra sau Mata Hari. Unele personaje sunt modernizate, puse în situaţii epice noi, devenind **personaje-simbol**. Prin antiteză, literatura modernă dezvoltă şi motivul **noneroului** sau al **antieroului**, ca o criză a eroului, situat la polul opus al acestuia. Antieroul este personajul fără o viaţă spectaculoasă, **omul lipsit de calităţi**, strivit de o realitate existenţială de care nu se poate elibera sau trăind în locuri

Scanned with OKEN Scanner

„unde nu s-a întâmplat nimic". Antieroi sunt şi personajele noului roman francez, promovat de Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau Michel Butor, care nu numai că nu se afirmă prin nimic, dar nici nu-şi trăiesc viaţa, vegetează numai.

Naratologia dă o nouă perspectivă asupra implicării personajului în naraţiune. Autorii transferă de multe ori rolul de narator unor personaje, în special în **naraţiunile confesive**, de tip epistolar, în cele cu povestire în ramă sau cele declarate cu o tentă mai mare de autenticitate, în genul lui Marcel Proust sau Camil Petrescu. Literatura realistă a secolului al XIX-lea era obiectivă, cu un discurs la persoana a treia, din perspectiva unui narator omniscient, capabil să pătrundă peste tot, să observe totul şi să se strecoare până şi în minţile personajelor. În momentul trecerii de la naratorul de persoana a treia la cel de persoana întâi, de cele mai multe ori la **naratorul-personaj** care se povesteşte pe sine, literatura se subiectivizează, ivindu-se alte modalităţi de expunere: **fluxul conştiinţei**, uzitat de James Joyce, presupune senzaţiile înregistrate în pagină ca imaginile pe o peliculă de film, **memoria involuntară** a lui Marcel Proust permite **acronia romanului**, întoarcerea în timp, pe baza unei senzaţii inconştiente, declanşată de o imagine instantanee a unui obiect sau a unui eveniment din trecut. Mai vechi sau mai nou, rezultat din firescul naraţiunii sau urmărit programatic, procedeul conduce la o multiplicare a perspectivelor şi a vocilor narative, la o **polifonie a narativităţii**, cu indubitabile efecte estetice, cu o savantă distribuţie de roluri discursive. **Personajul-narator** povesteşte, în timp ce **personajul-actor** participă la naraţiune. **Personajul alter-ego** constituie o altă faţetă autorului, conferindu-i o mai mare obiectivitate în discurs. Uneori naratorul, chiar exprimându-se la persoana a treia, îşi pierde calitatea de omniscienţă, prin preluarea funcţiei narative de către un personaj prin viziunea căruia se filtrează faptele, devenind **personaj reflector** sau **raisonneur**, care selectează şi interpretează, în mod subiectiv, faptele pe care le prezintă.

În funcţie de ponderea pe care o au în naraţiune, personajele pot fi **principale**, **secundare**, **centrale**, **periferice**, **episodice**, **absente**. Personajul care are rolul principal se numeşte **protagonist**, iar personajul care i se opune în evoluţia conflictului este **antagonist**. După tipul compoziţional, E. M. Forster clasifică personajele în **rotunde** şi **plate**, primele fiind complexe, memorabile, cu mai multe faţete, cu o evoluţie imprevizibilă, celelalte invariabile, axate pe o singură idee sau calitate, surprinzând uneori şocant cititorul printr-o singură însuşire. Într-o altă terminologie, **personajele imobile** nu se schimbă de-a lungul naraţiunii, în timp ce **personajele mobile** suferă o variaţie, surprinzând prin atitudinea lor. Din aceeaşi categorie de clasificare fac parte şi personajele **generice**, **labirintice**, **lineare**, **stereotipe**.

Dacă un personaj dă titlul operei literare, se numeşte **personaj eponim**, ca în romanul „Ion", de Liviu Rebreanu. Titlul operei literare poate conduce la denumirea de **personaj titular** sau numai **sugerat**. **Personajul funcţional** poate îndeplini mai multe funcţii, fiind: obiectul disputei (femeia iubită de rival), personaj de legătură (mijlocitorul), cel care îndeamnă („provocatorul"), instrumentul (ucigaşul, mesagerul), corul, deus ex machina. **Emblema personajului** poate fi un obiect al personajului, un detaliu, un loc, un timp semnificativ. După criterii morale, personajele sunt clasificate în **pozitive**, **ambigue**, **negative**, mai ales în basme, în care apar şi **personajele-donatori**, care secundează eroul, în **reale** şi **supranaturale**.

Personajul este semnul narativ cu evoluţia cea mai pregnantă şi mai vizibilă, determinantă pentru tipul de discurs imprimat în spaţiul narativ. În romanul modern, eroul suferă un proces al dezeroizării, reflectat în planul vieţii interioare, e capabil de acte gratuite şi refuză normele sociale, psihologia proprie încadrându-se în sfera abisalului, în timp ce în romanul realist personajul păstrează câteva trăsături dominante, într-o evoluţie ce se poate

Scanned with OKEN Scanner

sintetiza prin corelația cu alte personaje și cu lumea în care trăiește. În ambele situații, personajul rămâne însă o instanță importantă în discursul narativ, cu un rol esențial de mediere în corelația instanțelor narative **autor-narator- personaj-cititor**.

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

AUTOR. Este persoana care scrie o operă literară, „cel care există sau a existat în carne și oase, în lumea noastră" (Y. Reuter). Autorul se află în afara textului, având viziunea de ansamblu asupra mesajului artistic. El concepe structura și conținutul operei literare, stabilește eul liric sau naratorul, alege modalitățile de expunere și personajele. La celălalt pol al comunicării, naratorului îi corespunde, în mod simetric, cititorul. În teoria literară se face și distincția între autorul concret și autorul abstract și, respectiv, cititor concret și cititor absent.

NARATOR. Este persoana (uneori numai vocea) căreia autorul îi dă rolul de a povesti într-o operă epică. În funcție de relația acestuia cu personajul, există moduri de a vedea cele relatate, trei tipuri de viziune narativă:

- naratorul știe mai mult decât personajul (narator > personaj), știe tot și vede tot, este adică omniscient; narațiunea este redată, în această situație, la persoana a treia; viziunea **dindărăt** (focalizare zero);
- naratorul știe tot atât cât știe și personajul (narator = personaj); el nu poate găsi o explicație pentru evenimente înainte ca personajul însuși să o găsească; narațiunea este de regulă la persoana întâi, funcția de povestitor preluând-o un personaj-narator; viziunea **împreună cu** (focalizare internă);
- naratorul știe mai puțin decât personajul (narator < personaj). El narează numai ceea ce vede și aude, dar nu poate pătrunde în conștiința niciunuia dintre personaje; viziunea **din afară** (focalizare externă).

STRUCTURA OPEREI LITERARE. Reprezintă modul de alcătuire, de organizare a elementelor componente ale unei opere literare. Se pot identifica secvențe constitutive ale textului (situație inițială, situație finală etc.) și elemente constitutive ale mesajului: **temă, motiv**. Ca structură a discursului, structura operei literare diferă în funcție de cele trei genuri, epic, liric și dramatic, păstrând totuși și elemente comune (de exemplu, asemănări între opera epică și cea dramatică, prin tipuri de personaje, momente ale subiectului, tipuri de conflict etc.).

MODURI DE EXPUNERE. Într-o operă literară se identifică trei moduri principale de expunere: **narațiunea, descrierea** și **dialogul** (uneori **monologul**), cu distribuție prioritară în funcție de genurile literare. Astfel, în opera epică predomină narațiunea, dar aceasta se îmbină și cu descrierea și dialogul, în poezia lirică prevalează descrierea, iar în opera dramatică locul central îl ocupă dialogul dintre personaje.

NARAȚIUNE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *narration*, lat. *narratio*, „povestire, istorisire". Semnifică relatarea unor întâmplări, într-o anumită ordine, într-o succesiune de momente ale subiectului. Este semnul definitoriu al unei opere epice. Narațiunea poate fi în versuri (balada, poemul, epopeea) și în proză (basmul, povestirea, schița, nuvela, romanul). În narațiune predomină verbele de mișcare, care exprimă acțiuni.

Scanned with OKEN Scanner

DESCRIERE. Modalitate de expunere a aspectelor caracteristice ale lumii, ființelor, lucrurilor, întâmplărilor, de inventariere a faptelor, care ia în considerare obiectele din jur, peisajele, modelele de comportament. Descrierea se raportează la **elemente spațiale**, văzute static sau puse în relație și cu o **perspectivă temporală**. În cadrul descris se poate identifica **perspectiva descriptivă**, care poate fi **apropiată** sau **îndepărtată**, în funcție de tehnica descriptivă aplicată, **în detaliu** sau **de cuprindere panoramică**. Descrierile literare au o **funcție poetică**, de a produce imagini și sentimente, de a-l impresiona sau emoționa pe receptor, și o **funcție narativă**, de a așeza într-o **succesiune temporală**, potrivit momentelor percepției vizuale, elementele cadrului spațial și temporal al unei desfășurări poetice. În descriere predomină substantivele, adjectivele și adverbele, care prezintă obiecte, detalii ale spațiului, însușiri și caracteristici.

Descrierea literară se află la baza constituirii a două tipuri de texte descriptive: **tabloul** și **portretul**.

TABLOUL. Denumit cu un termen preluat din pictură, tabloul este o structură descriptivă, în versuri sau în proză, care înfățișează un aspect din natură sau din spații interioare, de regulă printr-o privire de ansamblu. Într-un tablou se identifică **repere spațiale și temporale**, care dau tema tabloului, **perspectiva descriptivă**, care poate fi de aproape către departe sau invers, de la dreapta la stânga, de sus în jos etc., **tehnica descriptivă**, de ansamblu sau detaliată. În tabloul literar predomină **figurile de stil**, care creează **imagini artistice**. Tablouri literare remarcabile se întâlnesc, de pildă, în poeziile „Iarna", de Vasile Alecsandri, „Călin (file din poveste)", „Crăiasa din poveşti", „Fiind băiet păduri cutreieram", de Mihai Eminescu, în descrierea Ardealului a lui Nicolae Bălcescu, în scrieri ale lui Mihail Sadoveanu. Un tablou interior este cel al casei părinteşti din „Amintiri din copilărie".

PORTRET. Termen transferat tot din pictură, constând în relevarea trăsăturilor specifice ale unei persoane sau ale unui personaj literar. Portretul, așa cum apare în diverse opere literare, este **fizic**, **moral** sau **mixt** (fizic și moral). El poate fi **static**, personajul fiind descris în nemișcare, sau **dinamic**, surprins în diferite împrejurări ale vieții. Procedeele de structurare a portretului se referă la **precizarea** (desemnarea) **personajului** prin nume sau apelativ, la **calificarea trăsăturilor fizice** (fizionomie, statură, frumusețe, urâțenie etc.) și **morale** (rezultate din atitudini, fapte, gânduri, gesturi, privire, mimică etc.), la **starea socială** (relevată prin contextul social-istoric, mediul de viață, relațiile cu celelalte personaje, port, limbaj etc.) și la modalitățile de prezentare (de caracterizare), directe (prin descrierea și aprecierile naratorului sau ale altor personaje) și indirecte, îndeosebi cele morale, menționate mai sus. Prin caracteristicile portretului prezentate mai sus, facem, de fapt, trimitere directă la **mijloacele de caracterizare a personajului literar**.

Portrete literare complexe sunt întâlnite în „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul", de Nicolae Bălcescu (în Cartea a III-a, când se prezintă înfruntarea cu călăul), în nuvela „Popa Tanda", de Ioan Slavici, în romanul „Baltagul", de Mihail Sadoveanu. Un portret fizic și moral concentrat se află în versurile din balada populară „Toma Alimoș": *„Pe câmpia verde,-ntinsă/ Și de cetine coprinsă,/ Șade Toma Alimoș,/ Haiduc din Țara-de Jos,/ Nalt la stat,/ Mare la sfat/ Și viteaz cum n-a mai stat."*, detaliat apoi, în mod indirect, prin întâmplările din baladă.

DIALOG. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *dialogue*, lat. *dialogus*. Într-o operă literară desemnează conversația purtată de două sau mai

Scanned with OKEN Scanner

multe personaje, fiind o modalitate de expunere în operele epice şi dominantă în genul dramatic. Prin interferența replicilor din cadrul dialogului se realizează condițiile propice pentru realizarea **intrigii**. **Dialogul** poate fi **interior**, când personajul vorbeşte cu el însuşi, ca în „Hagi Tudose", de Barbu Ştefănescu-Delavrancea: *„– Ba sunt opt mii... – Ba sunt zece! – Ce fel de zece? – Atunci dincolo, sunt opt! – Aş, nu se poate, aseară i-am numărat"*.

MONOLOG. Termenul provine din fr. *monologue*, gr. *monologos*, „vorbire de unul singur" sau, în literatura de analiză psihologică, vorbire a personajului cu sine însuşi. În teatru, potrivit „Dicționarului de termeni literari", monologul este o convenție artistică prin care un personaj îşi comunică direct gândurile sau informează asupra unor fapte petrecute în afara scenei. Monologul devine, astfel, uneori, o modalitate de expunere cu **sens narativ**, după cum poate avea accentuat **caracter liric**, în ambele cazuri fiind supus convențiilor genurilor literare respective.

ACȚIUNE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *action*, lat. *actio*, „mişcare". Cuprinde, în succesiunea lor, faptele, întâmplările, evenimentele dintr-o operă literară, rezultate din relațiile personajului principal cu celelalte personaje sau cu mediul înconjurător. Existența acțiunii este o condiție de bază în genul epic şi esențială în cel dramatic.

Acțiunea, care înglobează toate evenimentele dintr-o operă literară, se constituie în **momente ale subiectului**, ordonate astfel încât să creeze efecte artistice. Într-o abordare tradițională, acestea sunt expoziținea, intriga, desfăşurarea acțiunii, punctul culminant şi deznodământul. În terminologie modernă (Greimas, Larivaille), acestora le corespund starea inițială forța perturbatoare, dinamica acțiunii, rezolvarea sau forța echilibrantă şi situația finală.

EXPOZIȚIUNE. Reprezintă partea de început a unei opere literare, în care apare situația inițială a subiectului. De regulă, în această secvență se prezintă indicii spațiali şi temporali şi personajele (sau o parte dintre ele) care participă la acțiune: „Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuței. [...] Stătea stâlp acolo, în acele zile grase şi vesele, un răzăş străin, care mie îmi era drag foarte." (Mihail Sadoveanu, „Iapa lui Vodă"). Expoziținea poate fi mai extinsă sau mai concentrată. Uneori, acțiunea unei opere epice începe direct, *in medias res* („în miezul lucrurilor").

Echivalentul acestui moment este, după Greimas, **starea inițială**, starea de echilibru dinaintea declanşării acțiunii.

INTRIGĂ. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *intrigue*, „uneltire, intrigă" (cf. lat. *intricare*, „a încurca, a încâlci, a complica"). Prezintă întâmplarea care modifică situația inițială, orientând-o pe un anumit făgaş, care trezeşte interesul cititorului. În „Sobieski şi românii", de Costache Negruzzi, intriga constă în apariția Cetății Neamțului şi în hotărârea regelui polon de a cuceri cetatea: „– Ce castel e acesta? întrebă Sobieski... [...] – Aşa! Să mergem dar să-l luăm.".

În termenii lui Greimas şi Larivaille, acest moment reprezintă **complicația** sau **forța perturbatoare** care rupe echilibrul inițial.

DESFĂŞURAREA ACȚIUNII. Este partea cea mai întinsă a unei opere literare, cuprinzând dezvoltarea acțiunii, modificarea situației personajelor şi orientarea conflictului către o anumită finalizare. În termeni noi, această parte se numeşte **dinamica acțiunii**.

Scanned with OKEN Scanner

PUNCT CULMINANT. Constituie secvența cea mai tensionată a acțiunii, în care conflictul ce angajează personajele ajunge într-o stare critică, a cărei rezolvare e încă imprecisă. În modelul alternativ de organizare a structurii narative, acest moment se numește **rezolvarea** sau **forța echilibrantă**.

Complicația, dinamica acțiunii și forța echilibrantă reprezintă, între situația inițială și situația finală, segmentul cel mai dezvoltat, numit **transformare**.

DEZNODĂMÂNT. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *dénouement, dénuer*, „a desface un nod, a pune capăt unei acțiuni". Prezintă **situația finală** a unei opere literare, în special a unei piese de teatru, ca rezultat al modificărilor produse în cadrul acțiunii. Deznodământul poate fi logic, absurd, previzibil, neprevăzut, așteptat, brusc, tragic, fericit.

PERSONAJ. Este figura centrală a operei literare epice și dramatice, concentrând semnificațiile majore ale acesteia. Termenul vine din fr. *personnage*, prin filiera lat. *persona* („mască de teatru", „rol"). Este denumit, în unele lucrări de teorie literară, „homo fictus", ființă imaterială, care există în și prin cuvinte, în interiorul operei literare, ca și lumea pe care o creează aceasta. Personajul este o persoană sau un obiect/animal personificat, acest tip din urmă fiind întâlnit de obicei în fabulă sau în scrieri despre „lumea celor care nu cuvântă" sau despre „lumea boabei și a fărâmei".

Tipuri de personaje:

- în funcție de ponderea pe care o au în narațiune, personajele pot fi: **principale, secundare** și **episodice**; **centrale, periferice, absente**; un personaj absent, în jurul căruia se construiește însă întregul discurs al romanului, este Nechifor Lipan din „Baltagul", de Mihail Sadoveanu; personajul care are rolul principal se numește și **protagonist**, iar personajul care i se opune în evoluția conflictului se numește **antagonist**; dacă un personaj dă titlul operei literare, el se numește **personaj eponim**, cum se întâmplă în „Ion", de Liviu Rebreanu, „Popa Tanda", de Ioan Slavici, „Dănilă Prepeleac", de Ion Creangă;
- după calitățile morale pe care le posedă, în funcție de opoziția dintre bine și rău, personajele sunt **pozitive și negative**;
- personajul ce reprezintă vocea narativă din text este **personaj-narator**;
- după tipul compozițional, personajele sunt **rotunde** și **plate**, primele fiind complexe, memorabile, cu mai multe fațete, cu o evoluție imprevizibilă, celelalte invariabile, axate pe o singură idee sau calitate, surprinzând uneori șocant cititorul printr-o singură însușire; într-o altă terminologie, **personajele imobile** nu se schimbă de-a lungul narațiunii, în timp ce **personajele mobile** suferă o variație, surprinzând prin atitudinea lor;
- există și opoziția **personaj individual – personaj colectiv**; plăieșii moldoveni din „Sobieski și românii" și poporul adunat la cuțtea lui Alexandru Lăpușneanul sunt **personaje colective**, ale căror acțiuni și trăsături se manifestă în grup.

CARACTERIZAREA PERSONAJULUI cuprinde modalitățile prin care sunt stabilite, de către autor, caracteristicile definitorii ale personajelor, calitățile sau defectele lor, posibilitățile de reacție în situații prevăzute în desfășurarea acțiunii. Importante sunt modalitățile de caracterizare: **directă**, prin **portretul fizic și moral** pe care i-l fac naratorul sau celelalte personaje sau prin **autocaracterizare**; **indirectă**, prin **acțiunile și cuvintele personajului**, rostite în dialog și monolog, prin **mediul în care trăiește**, prin **titlul operei literare**, prin **semnificațiile simbolice** atribuite în spațiul narativ etc.

Scanned with OKEN Scanner

Între portretul personajului şi caracterizarea lui există criterii distinctive clare: portretul califică, iar caracterizarea personajului justifică.

EVOLUȚIA PROZEI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Ca o trăsătură distinctă, sensibil diferită de a altor popoare, literatura română descinde, în latura ei scrisă, direct din istorie. O fază mitică sau măcar mitic-eroică inițial consemnată, precum în literaturile elină, germană, franceză, engleză, dacă nu luăm în considerare un anume miraculos creştin, treptat ieşit din câmpul literelor propriu-zise, îi lipseşte. Subiacente, ca şi folclorul, congenere acestuia, miturile pătrund ulterior în conştiința literară, producând fenomenul benefic de recurență. Despre Zburător şi despre „eresuri" de pildă, vorbeşte mai pe larg abia Dimitrie Cantemir, în „Descrierea Moldovei", după cum, despre folclor, prima consemnare notabilă o întâlnim la Neculce, în „O samă de cuvinte".

O severă luciditate a istoriei refuză, de la început, la cronicari, consemnarea mitului; obârşiile fabuloase, existente la alte popoare, sau cele denigrante, „basnele", sunt respinse deopotrivă. Menite să acopere golul documentar al celor paisprezece secole de existență autohtonă de la întâiul descălecat, primele cronici explorează febril frământata *terra incognita* pe atunci a istoriei noastre arhaice. Receptând fiorul acestei mari necesități, Grigore Ureche scrie deliberat, în cronica sa, „ca să nu să înnéce a toate țările anii trecuți şi să nu să ştie ce s-au lucrat.".

O teamă de vacuumul istoric „sparie (şi) gândul" lui Miron Costin, a cărui „a inimii durere", de om aflat „supt cumplite vremi", este mai mult decât expresia unei voci singulare, este de fapt o formulă, o **metaforă-arhetip** care exprimă condiția aspră în istorie a unei întregi comunități etnice perpetuu amenințate, împotriva căreia, în veac, totdeauna „cu primejdii şi cu scârbe au venit mari crăii şi prea puternice". Astfel, Grigore Ureche scrie „Letopisețul Țării Moldovei" de la 1359 până la 1594, Miron Costin continuă „Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace", de la 1595 până la 1661, iar Ion Neculce cuprinde perioada de la 1661 până la 1743, în cea mai importantă operă cărturărească a sa, „Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat".

Dimitrie Cantemir (1673-1723), scriitor, istoric, om de ştiință, domnitor, personalitate enciclopedică din secolul al XVIII-lea, reprezentant de seamă al umanismului românesc, se dovedeşte un umanist în adevăratul sens al cuvântului, preocupat de problemele fundamentale ale existenței umane, un clasic stăpânit de perfecțiunea expresiei lingvistice, un erudit în domeniile esențiale ale cunoaşterii. „Istoria ieroglifică" e primul roman din literatura română (mai mult, **roman-parabolă**), care a pune în discuție o întreagă epocă istorică, într-o scriitură criptică, folosind simboluri ezoterice şi un număr impresionant de personaje.

Proza literară cunoaşte o dezvoltare mai pregnantă abia începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub influența curentului cultural creat în jurul revistei „Dacia literară", care încurajează literatura originală şi specific națională, inspirată din istoria şi tradițiile poporului român. Speciile şi temele literare se diversifică: sunt abordate momente din istoria poporului român, în „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul", de Nicolae Bălcescu; sunt satirizate aspecte din viața socială, în „Fiziologia provincialului", de Costache Negruzzi; proza devine **lirică**, prin „Cântarea României", de Alecu Russo; apar romane cu

Scanned with OKEN Scanner

teme romantice: „Tainele inimii", de Mihail Kogălniceanu, „Manoil" şi „Elena", de Dimitrie Bolintineanu; „Călătorie în Africa", de Vasile Alecsandri, este un „sistem narativ pe principiul «Decameronului»", după cum îl caracterizează G. Călinescu, iar „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul" este, în aprecierea aceluiaşi critic literar, „descrierea religios înspăimântată a unei Românii de o măreţie sălbatică".

„Alexandru Lăpuşneanul" este nuvela exemplară a lui Costache Negruzzi, care marchează o dată memorabilă în istoria literaturii române. Îi urmează Alexandru Odobescu, cu „Doamna Chiajna" şi „Mihnea Vodă cel Rău" (1857), anticipând nuvela realistă, de exemplu „Nenorocirile unui slujnicar", a lui Nicolae Filimon. Mihai Eminescu scrie **nuvele fantastice** şi **filozofice**: „Avatarii faraonului Tlà", „Cezara", „Sărmanul Dionis". Nuvele realiste şi psihologice scrie I. L. Caragiale („În vreme de război", „Două loturi"), iar **nuvela naturalistă** o întâlnim tot la Caragiale („O făclie de Paşte"), şi la Barbu Ştefănescu Delavrancea („Zobie", „Milogul"). Nuvela e continuată în secolul XX de creaţii ale scriitorilor Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Vinea, Mircea Eliade („La ţigănci", „Pe strada Mântuleasa", „Tinereţe fără de tinereţe", „Les trois grâces"), Marin Preda („Întâlnirea din pământuri"), Eugen Barbu, Fănuş Neagu.

În perioada marilor clasici, remarcabilă este opera literară a lui Ion Creangă: poveşti, povestiri, „Amintiri din copilărie", nuvela „Moş Nichifor Coţcariul".

Începuturile romanului românesc sunt reprezentate de o serie de încercări de la jumătatea secolului al XIX-lea, dintre care mai importante sunt „Manoil" (1855) şi „Elena" (1862), de Dimitrie Bolintineanu, „Ciocoii vechi şi noi" (1863) al lui Nicolae Filimon, şi dobândeşte o anume maturitate prin „Mara" (1894), de Ioan Slavici, şi prin „Viaţa la ţară" (1898) şi „Tănase Scatiu" (1907), de Duiliu Zamfirescu. Cu „Ion" (1920) al lui Liviu Rebreanu se legitimează romanul românesc modern, diversificat tematic în perioada interbelică de Mihail Sadoveanu („Baltagul", 1930, „Creanga de aur", 1933, „Fraţii Jderi", 1935-1942), Hortensia Papadat-Bengescu („Concert din muzică de Bach", 1927), G. Călinescu („Enigma Otiliei", 1938), Camil Petrescu („Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", 1930, „Patul lui Procust", 1933), Mircea Eliade („Huliganii", 1935), apoi, în a doua jumătate a secolului XX, de Marin Preda („Moromeţii", 1955, „Marele singuratic", 1972, „Cel mai iubit dintre pământeni", 1980), Eugen Barbu („Groapa", 1957), Zaharia Stancu, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu.

Proza postmodernistă se dezvoltă prin contribuţiile reprezentanţilor „generaţiei '80", din rândurile căreia fac parte Mircea Cărtărescu („Nostalgia", 1993, „Orbitor", 1996), Mircea Nedelciu („Aventuri într-o curte interioară", 1979, „Zmeura de câmpie", 1983), Ioan Groşan, Alexandru Muşina, Daniel Vighi, George Cuşnarencu, Bedros Horasangian. Postmodernismul este specific literaturii de după anii '70, ridiculizând reţetele de succes ale literaturii consacrate şi orientările estetice precedente. În cazul postmodernismului, **epica** devine **autoreferenţială** (opera se scrie, analiza venind de-a lungul acestui proces), importante fiind actul de a scrie, relaţiile naratorului cu textul, trecerea de la condiţia de creator la cea de narator, poziţia faţă de text, relaţiile din interiorul textului. Textualismul, o expresie a postmodernismului în proza românească, specific acestui curent, se traduce prin trecerea de la proza auctorială, formulă consacrată a realismului, la **proza autoreflexivă**, de meditaţie asupra scrisului. Cititorul este avertizat asupra personajelor, autorul judecă figurile retorice, face comentarii asupra elaborării textului, devine eroul unei proze ce marchează „revenirea **genului autobiografic**" (Eugen Simion). În aceste accepţii, faptele cele mai banale se îngemănează cu insolitul, invenţia narativă cu inserţia masivă de text

Scanned with OKEN Scanner

clasic, scriitorul postmodern stând de multe ori „la uşa lui Caragiale" (Ion Lăcustă) şi împrumutând fără reţinere arta şi mai ales fragmentele narative ale acestuia.

ION NECULCE

O SAMĂ DE CUVINTE CE SUNT AUZITE DIN OM ÎN OM, DIN OAMENI VECHI ŞI BĂTRÂNI, ŞI ÎN LETOPISEŢ NU SUNT SCRISE...

ION NECULCE (1672-1745) este, cronologic vorbind, al treilea mare cronicar moldovean, după Grigore Ureche şi Miron Costin, continuator al cronicilor acestora, prin care se reconstituie istoria Moldovei „de la al doilea descălecat", de la întemeierea din 1359, până la evenimente apropiate de contemporaneitatea autorilor. Astfel, Grigore Ureche scrie „Letopiseţul Ţării Moldovei" de la 1359 până la 1594, Miron Costin continuă „Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron-Vodă încoace", de la 1595 până la 1661, iar Ion Neculce cuprinde perioada de la 1661 până la 1743, în cea mai importantă operă cărturărească a sa, "Letopiseţul Ţării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat".

Pentru a recupera din timpul istoric fapte şi întâmplări care nu se cuprindeau în perioada evocată sau nu se bazau pe documente certe, ci mai mult pe tradiţia populară, Ion Neculce plasează la începutul cronicii sale „O samă de cuvinte", o culegere de 42 de legende, prima de acest fel din istoria literaturii române. Sunt, cum însuşi autorul recunoaşte, „istorii mai alese", fără o bază documentară certă, selectate probabil din multele care circulau oral, despre care nici Ion Neculce nu avea certitudinea veridicităţii lor: „Ce cine va vré să le creadă, bine va fi, iar cine nu le va crede, iarăşi bine va fi, cine cum îi va fi voia, aşa va face". Primele nouă legende sunt legate de personalitatea lui Ştefan cel Mare şi de întâmplări din timpul domniei acestuia, cel mai des amintite fiind legendele despre întemeierea Putnei, despre aprodul Purice sau despre Dumbrava Roşie. Un spaţiu narativ important îl ocupă povestirea despre Vasile Lupu, domnitor care pune biruri pentru fumărit. O altă legendă conţine istoria unui tătar care s-a sinucis când şi-a dat seama că-l ucisese pe hatmanul polonez Zolkiewski. Legenda 21 conţine istoria despre originea Mavrocordaţilor: aceştia se trag din slugerul Scarlat, căsătorit cu fata lui Iliaş Turcitul. Fata lor se căsătoreşte cu Alexandru Coconul, fiul lui Radu Mihnea, recăsătorindu-se apoi cu Mavrocordat.

Legendele lui Ion Neculce fac trecerea, în istoriografia românească, de la **proza expozitivă** la cea **artistică**, de la simpla consemnare a evenimentului istoric la transfigurarea lui estetică. Cronicarul are şi meritul de a diversifica tipologia narativă, legendele sale, de dimensiuni diferite – de la câteva rânduri la câteva pagini – fiind **genealogice, anecdotice, de aventuri, miraculoase.**

Manualul CORINT 2

LEGENDA III

Situarea, la începutul cronicii sale, a celor 42 de legende este explicată de însuşi Ion Neculce în cele câteva fraze introductive la „O samă de cuvinte". Mai întâi cronicarul constată că întâmplările povestite „în letopiseţŭ nu sunt scrise", ci provin din tradiţia

Scanned with OKEN Scanner

populară, „suntu audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrâni". Ion Neculce face aici un prim exercițiu de **culegător de folclor** din literatura română, având în vedere tocmai caracteristicile creației populare teoretizate mai târziu: caracterul oral, anonim, colectiv şi tradițional al acesteia. În al doilea rând, cronicarul lasă deschisă atitudinea cititorului față de cele povestite, aceasta fiind o primă tentativă de a crea plăcerea lecturii, cu alte cuvinte, un **cititor abstract**, în termenii lui Umberto Eco – un cititor model, pe care autorul îl presupune, îl formează şi îl aşteaptă în opera literară. În acest scop, narațiunea sporeşte în atractivitate, scriitorul introduce în discurs **anecdota**, **poanta**, **umorul**, **oralitatea**, tehnici narative mai complicate, **povestirea în povestire** (ca în legenda IV), foloseşte **eresurile** şi **basnele** pentru a contura personalitatea unor domnitori faimoşi. Aceste legende dau o mai mare diversitate tipologiei domnitorilor sau personalităților culturale şi politice evocate şi conturează o mai complexă **imagine a lumii** medievale româneşti.

Legenda a III-a explică un **ritual inițiatic**, acela al găsirii locului unei ctitorii, construcția mănăstirii Putna, în anul 1466, un locaş de cult devenit extrem de drag lui Ştefan cel Mare. Narațiunea începe direct, având un **incipit** scurt, într-un limbaj simplu, şi expune procedurile ritualice ale oricărei întemeieri: „Ştefan-vodă cel Bun, când s-au apucat să facă mănăstirea Putna, au tras cu arcul Ştefan-vodă dintr-un vârvu de munte.". Mănăstirea urmează să se ridice „unde au agiunsu săgeata", pentru a face în acel loc altarul („au făcut prestolul în oltariu").

Ritualul nu constă însă într-o singură alegere, ci urmează altele trei: mai sunt puşi să tragă cu arcul „trii boiernaşi" şi „unde au căzdut săgeata vătavului de copii au făcut poarta, iar unde au căzdut săgeata unui copil din casă au făcut clopotnița". Odată cu al treilea arcaş se introduce **motivul sacrificiului**, al jertfei pentru durabilitatea creației, căci Ştefan-Vodă, văzut în legendă ca un **autocrat orgolios** (deşi Neculce nu acceptă această ipostază, „numai oamenii aşè povestescu"), nu suportă să fie întrecut într-o competiție cu aspect militar de un adversar: „Iar un copil din casă dzicu să fie întrecut pe Ştefan-vodă şi să-i fie căzdut săgeata într-un deluşel ce să cheamă Sion, ce este lângă mănăstire.". În locul respectiv se află un stâlp de piatră, pentru că acolo se presupune că îndrăznețul fusese pedepsit prin tăierea capului. În felul acesta, numai din câteva amănunte narative, se adună motivele principale ale oricărei întemeieri, cunoscute şi din „Monastirea Argeşului": **simbolistica locului** benefic construcției, având o potențialitate magică, **jertfa ritualică**, **orgoliul feudal** al beneficiarului ctitoriei.

O biserică de lemn se aflase în apropierea deluşorului, dar dispăruse, fiind făcută dintr-un material perisabil. Mănăstirea construită este frumos zugrăvită şi pe dinăuntru şi pe dinafară, poleită cu aur şi acoperită cu plumb, metal rezistent la trecerea vremii. Tot aici se găsesc „sfeşnicile cele mari şi cele mici şi policandru şi hora tot prisne de argint". Belşugul podoabelor stă dovadă pentru epoca de mărire a Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare, pentru aura de mic Olimp, deasupra căruia, ca un zeu suprem, veghează domnitorul.

Însă legenda înfățişează şi degradarea, odată cu trecerea timpului, a puterii voievodale, paralelă cu decăderea măreției Moldovei. Arcul lui Ştefan cel Mare cade în mâna cazacilor, iar paharul de iaspis dăruit de domn mănăstirii este scos de un călugăr din locul său sacru şi spart în timpul unui chef cu slugi boiereşti.

Scanned with OKEN Scanner

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 2)

Ex. 1/ p. 9. Citiți în întregime legenda a III-a, care cuprinde două părți distincte legate de istoricul mănăstirii Putna, și interpretați semnificațiile celei de-a doua părți, referitoare la păstrarea arcului vestit și a paharului din care a băut Ștefan cel Mare.

În legenda a III-a, decăderea măreției voievodale este sugerată în chip simbolic. După moarte, Ștefan a lăsat mănăstirii arcul ritualic și un pahar de iaspis, podoabe aproape magice, a căror soartă a fost decisă de jaful unor cazaci, leși și „moldoveni joimiri", care amenințau că pun foc mănăstirii, dacă nu sunt lăsați să jefuiască turnul în care călugării păstrau comorile. Din mănăstire nu au luat decât arcul lui Ștefan cel Mare. Paharul a rezistat până la „a triia domnie a lui Mihai Racoviță-vodă", când a fost stricat de un egumen, numit Misail Chisiliță, care a vrut să se fălească la o petrecere cu niște „zlotași", slujbași care încasau dările. În beția care a urmat, au spart paharul, „au stricat un lucru scumpu domnescu și de minune ca acela".

Ex. 3/ p. 9. Citiți și comentați poemul „Copilul din casă", care face parte din volumul de „Legende istorice" al lui Dimitrie Bolintineanu, punând accent pe sensurile următoarelor versuri: „...Un bătrân îi zice: «– Domnii din vechime/ Ar fi dat lui cinste, căci a tras mai bine./ Doamne al Moldovei: tu l-ai pizmuit,/ Domnul pân' la șerbu-i azi s-a coborât!/ Dacă dai tu morții cei cu hărnicie,/ Cu acei nemernici ce-ar putea să fie?...»".

Legenda despre întemeierea mănăstirii Putna pune în evidență, totuși sub semnul incertitudinii, și mentalitatea voievodului: acesta nu judecă valorile cu imparțialitate, ci dă un avertisment celor care au tendința să-l depășească în iscusință și vitejie. Desigur, fapta lui Ștefan-vodă nu se poate justifica în plan real, chiar dacă ar exista un motiv – ca el să nu-și știrbească reputația de militar desăvârșit –, fapt de altfel contrazis în legenda a V-a: aici se arată cum, după căderea de pe cal, domnitorul acceptă ajutorul aprodului Purice. Dimitrie Bolintineanu prelucrează legenda și condamnă gestul necugetat din presupusa întâmplare, arătând, prin glasul înțelept al unui bătrân, că, în loc să cinstească iscusința, Ștefan se coboară, din aura voievodală, la nivelul ultimului dintre supuși, pedepsind cu moartea un tânăr merituos, în loc să-l antreneze să devină un oștean de elită.

Manualul CORINT 2

LEGENDA VII

Aceasta este o **legendă cu temă justițiară**, în spiritul celor despre Vlad Țepeș, încheiată cu un act de dreptate. Textul se bazează pe **narațiune** și pe **vorbire indirectă**, în unele momente **dialogul** personajelor dobândind accente de **vorbire directă** („I-au întrebat Ștefan-vodă: el au strigat așè tare, și pentru ce ară duminica?"). Pe când Domnul vrea „să margă la biserică întru o duminică dimineața, la liturghie, în târgu în Vasluiu", aude un glas de om chemând să aducă boii la plug. Mirarea lui Ștefan este mare, pentru că nimeni nu ară câmpul duminica, și trimite iscoade „să-l găsască pre acel om, să-l aducă la dânsul". Este găsit „pre apa Vasluiului, cale de patru ceasuri", într-un loc numit Movila lui Purcel, căci așa îl chema pe omul fără zi de sărbătoare, **legenda** având și o justificare **toponimică**. Povestea lui Purcel este simplă: neavând plug să-și lucreze câmpul în celelalte zile ale

Scanned with OKEN Scanner

săptămânii, foloseşte, pentru a-şi ara ogorul, plugul fratelui său, pe care acesta i-l împrumută numai duminica. Fată de o asemenea atitudine de rapacitate, de altfel des întâlnită în eposul popular românesc, Vodă ia o decizie simplă, cu sens profund moralizator: îi ia plugul fratelui bogat şi-l dă fratelui sărac.

Manualul NICULESCU

LEGENDA XX

Legendele lui Ion Neculce sunt pline de învăţăminte asupra moralei epocilor trecute. **Incipitul** legendei este extrem de simplu, incluzând şi **intriga**: „Având Radul-vodă o fată din trupul lui, să fi fugit cu o slugă, ieşind pre o fereastră din curţile domneşti din cetatea Hârlăului.". Fata se comportă numai după glasul inimii, în dispreţul oricărei norme etice, aducând curţii domneşti grave prejudicii, pe care domnitorul încearcă să le îndrepte rapid: „Şi au făcut Radu-vodă năvod de oameni şi au găsit-o la mijlocul codrului, la o fântână ce se chema Fântâna Cerbului, lângă podul de lut.". Pedeapsa este cumplită: „Deci pre slugă l-au omorât, i-au tăiat capul, iar pre dânsa au dat-o la călugărie, de-au călugărit-o.".

Fata vinovată trebuie izolată, pentru a fi la adăpost de gura lumii şi protejată de propria-i conştiinţă tulburată. De aceea, în privinţa ei Radu-Vodă acţionează moderat, încercând să o recupereze prin călugărie. Izolarea fetei de lume ţine de o tradiţie veche, exprimată îndeosebi în basme, dar practicată şi în Evul Mediu european. De altfel, Cătălina din „Luceafărul" sau fata de împărat din „Călin (file din poveste)" sunt închise în castele romantice pentru a-şi păstra castitatea. Legendele vechi confirmă faptul că astfel de temniţe sau locuri închise nu garantează izolarea totală, deoarece fiinţele supranaturale se pot dematerializa, pătrunzând prin pereţi, sub forma fie a unei ploi de aur (Zeus, în legendele greceşti), fie a unei ceţe (la celţi) sau a unui Zburător la români.

Legenda pare desprinsă din piesele lui Shakespeare, conţinând scenariul unei „Romeo şi Julieta" autohtone, tot în forme tragice, cei doi protagonişti ai acţiunii având o soartă crudă. Dincolo de schematismul acestei legende, de povestire tragică urmând linii clasice, observăm un anumit determinism al destinului eroilor romantici, supuşi unor pasiuni de neînvins prin raţiune.

MOTIVUL FERESTREI. Legenda are într-un fel o temă romantică, pentru că prezintă istoria a doi tineri îndrăgostiţi. Fata iese din curtea domnească pe o fereastră, fapt ce seamănă cu scena balconului din „Romeo şi Julieta". Fereastra este un motiv literar frecvent în exprimarea **mitului erotic**, devenind un cadru magic de comunicare a sentimentelor. Este totodată un **spaţiu al invaziei erotice**, al infuziei cu dragoste. Luceafărul pătrunde în camera de recluziune a Cătălinei pe fereastră, la fel Zburătorul din „Călin (file din poveste)". Fereastra figurează hotarul dintre două tărâmuri, **oglinda magică**, subţire, care separă realitatea banală, ternă, de imagistica erotică, fascinantă. În tradiţia populară, fereastra este poarta secretă pe unde pătrund duhurile rele şi de aceea la sate se atârnau de fereastră diferite obiecte, cruci sau talismane cu presupuse proprietăţi magice.

De aceea, „ieşind pre o fereastră", fata domnitorului dă libertate deplină sentimentului erotic, în exprimarea căruia nu ţine seama de clasa socială din care face parte alesul inimii.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN GROȘAN

IOAN GROȘAN (n. 1954). Scriitor de mare talent din generația '80, combinând ludicul, umorul și fantezia într-o formă literară originală, care îi conferă un teritoriu literar inconfundabil.

Titlurile volumelor de proză sunt semnificative: „Caravana cinematografică" (1985), „Trenul de noapte" (1989), „Planeta mediocrilor" (1991), „O sută de ani de zile la porțile Orientului" (1992). Piesa de teatru „Școala ludică" este o parodie care se infiltrează, prin intertextualitate, procedeu specific autorului, în spațiul școlar, conducând la efecte comice indicibile.

O SUTĂ DE ANI DE ZILE LA PORȚILE ORIENTULUI

Episodul 23, „Popas la topos", evocă istoria hanului, topos simbolic al ținuturilor moldovenești: „Drumețului care la începutul sec. al XVII-lea intra în Moldova pe la ceasurile cinci după-amiază îi era peste putință ca până la ceasurile șapte seara să nu dea peste un han. Fapt istoricește atestat: orideunde veneai, oriîncotro mergeai, era mare minune dacă, pitit într-o vâlcică, ori nălțându-se trufaș la răscruce de vânturi [...] nu întâlneai curând acel topos pomenit de mai toți povestitorii de-aici ori de-aiurea...".

În registru parodic, Ioan Groșan reface istoria hanului Ancuței. Nota comică este dată de faptul că lumea poate fi străbătută, parcă de un erou de genul lui Pas Lung, din „Frăția inelului", de J. J. J. Tolkien, într-un timp foarte scurt: „Să fi mers ei cam cât ai merge așa, cătinel, de la Notre-Dame până-n Place Pigalle, când, iacătă în depărtare, sub geana îndepărtată a unei păduri, o luminiță și-un zvon de râsete.". Hanul se numește al Stăniloaiei, iar aici se află „căruțe, cai deshămați, focuri de frigare, tarabe cu nimicuri, oameni de tot soiul: polaci rumeni, scumpi la vorbă, privind mereu nu știu ce în jarиștea focului, ovrei tânguinzi, cu niște târsoage de bărbi cât badanalele, grecotei cu nas subțire, bulgăroi cu ceafa destul de groasă, cazaci trosnindu-și fălcile a spleen, nemți stăpânindu-și cu demnitate vagi zgomote interioare, ungureni chipeși vorbind ceva cu niște vrânceni șovăitori, moldoveni lăcrimând de atâtea povești, ba, într-un colț, mai la fereală, și doi turci, afumați bine, cercând a măsura și mereu căzând peste el, niște postav.".

Stăniloaia, hangița, o variantă masculinizată a Ancuței, rostește pe deasupra tuturor: „– Că parcă nu v-aș știu eu, 'r-ați ai dracului de mitocani!".

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

DISCURS. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**" (1976), din fr. *discours*, lat. *discursus* și înseamnă „alergare încoace și încolo". Discursul presupune o prezentare în fața publicului a unei teme morale, politice, literare. Are o origine foarte veche, provenind ca scriere literară din Persia, India, Egipt și China, iar în „Biblie" sunt prezentate mărturii indirecte asupra lui. Discursurile pot fi **politice**, **sociale**, **funebre**, **juridice**, **panegirice** (predici), **religioase**, **academice**. În timpul lui Aristotel, discursurile erau împărțite în **demonstrative** (referitoare la fapte prezente), **deliberative** și **religioase**. Cicero afirma că menirea discursului este „să convingă, să placă și să determine aderarea, înduplecarea auditorului" *(ut probet, ut delectat, ut flectat)*.

Scanned with OKEN Scanner

Discursul este hexatomic, după vechile canoane, cuprinzând: **exordiul** (o scurtă introducere), **propoziția** (divizarea părților subiectului tratat), **narațiunea** sau probarea (confirmarea, argumentarea celor susținute), **respingerea** sau negarea (pentru a se preîntâmpina eventualele obiecții), **peroraţia** (reargumentarea celor susținute). Discursului i se cere atitudine solemnă, ținută, claritate, divizarea exactă a punctelor, armonie. La greci discursul era rostit în agora.

Dintre discursurile celebre, se remarcă „Discursul despre metodă" („Discours de la méthode"), al lui Descartes, „Discursul despre stil" („Discours sur le style"), al lui Buffon, „Discurs asupra istoriei universale" („Discours sur l'histoire universelle"), de Bossuet. Promotori ai discursului sunt Demostene, Cicero, Ioan Crisostomul, Sfântul Ambrozie, Bossuet, în timp ce în spațiul cultural, politic, social și religios românesc se remarcă Antim Ivireanu, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Take Ionescu, Nicoale Iorga, Nicolae Titulescu, Ioan Petrovici și alții. Reprezentanții simboliști sunt împotriva discursului: „Prends l'éloquence et tords lui son cou" („Ia elocința și suceşte-i gâtul") spunea Paul Verlaine în „Arta poetică". Gândirea discursivă există și în filozofie, expresie a unei viziuni intelectuale. Discursul se constituie în opoziție cu scriitura, sens utilizat de J. Derrida şi J. Lacan. Derrida îi dedică un adevărat studiu în „De la grammatologie", „Despre gramatologie", 1967), în care se studiază **discursul-scriitură** la nivelul semnificantului fonic şi al semnificantului grafic.

INTERVIUL. Este un mijloc modern de prezentare a informației, folosit în mass-media pentru a pune mai bine în evidență o personalitate culturală, artistică, științifică sau persoane ale momentului, numitele VIP-uri. Interviul se foloseşte şi pentru a aduce în atenția publică idei, situații, aspecte ale realității, văzute dintr-o anumită perspectivă, a celui intervievat. Interviul poate lua şi forma unei cărți, a unei lucrări literare sau științifice, genul „Entretien avec...", cum este „Încercarea labirintului", de Mircea Eliade. Procedeul este interesant, stimulativ, productiv, pentru că dialogul dintre două personalități luminează mai bine, în spațiul memorialistic, labirintul vieții prin care cel ce se confesează a trecut.

În latură profesională, se foloseşte interviul de angajare, prin care intervievatul îşi prezintă un curriculum vitae şi competențele profesionale pentru obținerea unei slujbe, a unui post, a unei burse etc. Răspunsurile, în acest caz, trebuie să fie precise, argumentate, edificatoare.

Pentru exemplificare, prezentăm un interviu pe probleme actuale de învățământ, acordat ziarului „Top", din Piteşti (ziarist Dan Badea).

În fața unei problematici serioase, ziaristul a găsit de cuviință să adopte un titlu mai şocant, de efect publicistic, care concordă numai parțial cu ideile interviului: „Inspectorul Gheorghe Soare, un dacăl îngrijorat de proporțiile unui fenomen actual: **Într-o lume a banilor, cartea nu face două parale.**".

Întrebare: 1. Limba şi literatura română a pus probleme multor elevi care au susținut examenele naționale. Care credeți că sunt cauzele?

Răspuns: Probele de limba şi literatura română de la testele naționale şi de la examenul de bacalaureat sunt expresii atât ale competenței de comunicare orală şi scrisă în limba română, cât şi ale competenței culturale dobândite de elevi în fiecare ciclu de învățământ. Examenele de acest fel presupun inevitabil o ierarhizare a valorilor, pe baza acumulării de cunoştințe şi a dobândirii de competențe prevăzute de programele şcolare. Elevii mai bine înzestrați intelectual şi cu preocupări susținute pentru învățătură, motivați şi de către familie, se situează de regulă în fruntea listelor de concurs. Cei care îşi neglijează propria formare, prin lipsa motivației pentru învățare şi a interesului pentru lectură şi pentru fenomenul cultural în genere, printr-o capacitate mai redusă de exprimare orală şi scrisă, prin neglijarea aspectului unei lucrări de concurs, obțin rezultate mai puțin satisfăcătoare. Acestea sunt fenomene ale învățământului care transcend epocile şi generațiile. Succesul şcolar depinde, în egală măsură, şi de calitatea prestației didactice şi a resurselor pentru învățământ, astfel încât formula ideală se obține din

Scanned with OKEN Scanner

mai mulți parametri aflați în echilibru: disponibilitățile proprii ale subiectului învățării, profesionalismul cadrului didactic, interesul familiei, convergența factorilor sociali și educaționali. Cu alte cuvinte, elevul vine la școală să învețe, profesorul trebuie să fie bine pregătit și dedicat profesiei sale, familia să fie responsabilă și convinsă de utilitatea școlii, factorii educaționali ai societății, îndeosebi mass-media, să acționeze pentru influențarea pozitivă a formării tinerilor.

În ansamblu, nu este însă vorba de niște dificultăți mai mari întâmpinate de elevi la acest obiect (de altfel și la celelalte discipline de concurs), ci de o radiografiere mai exactă, în județul Argeș, a nivelului real al pregătirii elevilor. Inspectoratul Școlar Județean Argeș a organizat și desfășurat examenele naționale în concordanță cu metodologiile elaborate de Ministerul Educației și Cercetării și în condiții de corectitudine deplină, ceea ce ne determină să credem că procentajele de promovare de aici sunt mai apropiate de adevăr decât cele care, în alte părți ale țării, se apropie de sută la sută.

Î: 2. Putem vorbi de o tendință de „analfabetizare" a societății românești?

R: Nu poate fi vorba de un proces de „analfabetizare" în sensul unei întoarceri la un stadiu de analfabetism pe care l-a avut societatea românească până la instituirea învățământului de masă. Desigur, există riscul ca numeroși tineri să rămână, din diverse motive, în afara școlii, ceea ce, în condițiile societății moderne hipertehnologizate, le creează mari probleme de adaptare socială și profesională. „Analfabetizarea" la care vă referiți poate fi însă un proces mult mai subtil, rezultat din parcurgerea unor trepte de școlaritate cât mai înalte fără dobândirea de cunoștințe și de competențe specifice fiecăreia, de obținerea unor diplome fără acoperire, ducând, în consecință, la dobândirea unor posturi nemeritate, care fac mai mult rău decât bine ansamblului social.

Î: 3. Cum îi putem determina pe elevi să citească o carte?

R: Întrebarea dv. vizează o carență majoră a pregătirii tinerilor din ziua de azi. Cartea este, în aprecierea eronată a unora, un obiect desuet, aparținând trecutului, chiar inadecvat unui învățământ modern și eficient. Nu se înțelege, în această situație, un lucru elementar, anume că, de la tăblițele de lut sumeriene până la spațiul virtual al calculatorului, nimic esențial nu s-a schimbat în conținutul unei opere filozofice, științifice sau literare, ci numai suportul textului, care poate fi papirusul egiptean, hârtia din „galaxia Gutenberg" sau spațiul electronic al comunicării pe Internet. Nu din această cauză nu se citește în școala românească. În fond, ca profesor de limba română, ar trebui să-mi fie indiferent ce surse-suport pentru lectură folosește elevul. Totul este să citească, să înțeleagă, el și familia, că lectura, spre deosebire de alte surse de informare, lucrează profund asupra formării intelectuale a copilului, dezvoltă imaginația, edifică din interior ființa umană, creează fundamente morale extrem de utile pentru întreaga viață.

Lectura trebuie să înceapă odată cu însușirea instrumentelor fundamentale de cunoaștere, scrisul și cititul, dezvăluind astfel copilului latura imaginativă și reflexivă a lumii, mult mai profundă decât cea superficială, care înregistrează numai suprafața lucrurilor. Interesul pentru lectură îl creează și îl întreține școala și familia, acordându-i în mod consecvent atenția ce i se cuvine. Din nefericire, disprețul față de carte și de cultură este de prea multe ori vizibil în societatea noastră, de la atitudinea declarată că, într-o lume a banilor, cartea nu face două parale, până la impostura unor așa-zise vipuri ale zilei, a căror superficialitate culturală și intelectuală se trădează de cum apar în atenția publică.

Î: 4. Mulți elevi s-au plâns că profesorii le-au spus la cursuri că Moromete era un intelectual. Un elev a probat acest lucru chiar cu caietul de notițe. A fost vreun profesor de română tras la răspundere?

R: Examenul de bacalaureat se mai numește și examen de maturitate. Cerința de a face distincția între categoriile sociale este un lucru elementar pentru un absolvent de liceu. Sunt în

Scanned with OKEN Scanner

planul de învățământ discipline de științe sociale la care se dau definiții și se fac delimitări exacte ale categoriilor sociale. Pe de altă parte, studierea literaturii române operează cu teme și concepte precise, care, la o informație exactă, o lectură avizată și o minimă atenție din partea candidatului, nu pot duce la confuzii de acest fel. La Inspectoratul Școlar nu s-a prezentat niciun elev care să probeze că vreun profesor de limba și literatura română ar fi afirmat că Ilie Moromete se înscrie în tipologia intelectualului. Personajul lui Marin Preda este un reprezentant emblematic al spațiului rural, care meditează profund asupra impactului lumii sale cu o istorie necruțătoare care îi schimbă destinul. De aici s-au dezvoltat metafore critice care subliniază caracterul rațional al gândirii personajului, profunzimea viziunii sale asupra lumii rurale, însușiri care îi dau o anume notă de intelectualitate. Asta nu înseamnă că Ilie Moromete este un intelectual în sensul definiției uzuale a acestei noțiuni, de persoană care se ocupă cu munca intelectuală, având o pregătire temeinică de specialitate în domeniul artei, științei, învățământului etc. Un elev care citea în primul rând operele literare cerute de programa de bacalaureat, care mergea zilnic la cursuri, era atent la ore și își lămurea neclaritățile în clasă, prin întrebări adresate profesorului, care, totodată, mai ales în ultima parte a clasei a douăsprezecea, se dedica studiului, ca expresie a muncii intelectuale necesare unui astfel de examen, limitând ieșirile la discotecă, plimbările, excursiile, un astfel de elev nu putea face regretabila confuzie întâmplată la un examen important al vieții.

Î: 5. Mai este limba noastră „o comoară"?

R: Limba română este, firește, o comoară, comoara spirituală primită, ca români, de la strămoșii noștri. Este singura comoară care nu cere acte de moștenire, servituți la fisc, procese de retrocedare, nici, copii fiind, eforturi mari de a o învăța. Limba română, ca limbă maternă, se învață în mod natural, în toată expresivitatea și profunzimea ei, marcând în chip esențial străfundurile ființei. Întrebarea dv. implică și un termen de referință, și un alt sens: dacă, față de alte limbi, de mare circulație, limba noastră mai merită prețuirea pe care trebuie să i-o acordăm. Pentru a nuanța această posibilă latură a întrebării, trebuie să înțelegem că o limbă străină învățată mai târziu, la maturitate, deci nu ca limbă maternă, nu va oferi omului obișnuit uriașul spațiu semantic și expresiv pe care îl conține. E greu, se vede din răspunsul anterior, să-ți înțelegi propria limbă în enunțuri destul de simple, dar o limbă ca engleza sau franceza, cu un vocabular de sute de mii de cuvinte și cu o expresivitate extrem de bogată. Cel care vine târziu într-un mediu lingvistic străin și nu este specialist în domeniu, neavând nici sârguința de a se perfecționa, va trăi la un nivel semantic elementar, ambiguu, ceea ce va atrage, cu timpul, chiar reducerea competențelor de exprimare în propria limbă.

Î: 6. Ce personaj literar ar fi, în opinia dv., caracteristic pentru generația de tineri din ziua de azi?

R: Este greu să reduc la un numitor comun, din perspectiva unui personaj tipic, o întreagă generație. Cunosc elevi care, încă din clasele gimnaziale, au citit mult, câțiva chiar sute de cărți dintre cele mai valoroase din literatura universală. Aceștia au acumulat, pentru toată viața, informație de o valoare inestimabilă și și-au „decorat" peisajul spiritual cu frumuseți de neuitat, care se vor dovedi utile în cele mai neașteptate împrejurări. De altfel, aceștia s-au și realizat profesional la modul excelent și au o viață frumoasă. Ei au știut să adauge timpului etern al copilăriei și nobila inutilitate a lecturii. Altfel, vidul interior al vieții nu poate fi umplut cu nicio bogăție exterioară, oricât de splendidă și vastă ar fi. De aceea, aș fi tentat să văd în fiecare tânăr personajul lui Mircea Eliade din „Romanul adolescentului miop", a cărui privire, întoarsă lăuntric, a surprins în formare o personalitate excepțională, care, desigur, a beneficiat și de împlinirile și deliciile vieții.

4 august 2006

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA POPULARĂ

Literatura populară reprezintă prima etapă, cu rădăcini îndepărtate şi greu de precizat, a creaţiilor literare ale unui popor. De acest adevăr indiscutabil încep să se convingă umaniştii şi cărturarii europeni încă din secolele XVII-XVIII, apoi poeţii romantici, care au constatat cu surprindere că există, în popor, un bogat tezaur de creaţii, de o diversitate şi de o profunzime impresionante. Deşi semnalări ale existenţei creaţiilor populare datează, de pildă, în Spania, Danemarca, Anglia, încă din secolul al XVI-lea, primul care atrage atenţia asupra frumuseţii creaţiei populare este Montaigne, care, în capitolul „Subtilităţi deşarte" („Des vaines subtilités"), din „Eseuri" („Les Essais", 1580), pune poezia populară alături de cea cultă. Faptul acesta rămâne însă, în epocă, singular, numai Charles Perrault, în Franţa, dând la iveală prima culegere de folclor în 1697, „Povestiri ale mamei mele Gâsculiţa" („Contes de ma mère l'Oye"). Impulsul cercetărilor mai intense asupra trecutului şi, implicit, asupra creaţiilor populare a fost dat de o lucrare de răsunet a italianului Giambattista Vico, „Ştiinţa nouă" („Principi di una scienza nuova", 1723), în care, enunţând teza circularităţii istoriei, a „cursurilor" şi „recursurilor" („corsi e ricorsi"), stabilea locul poeziei în istorie, ideea unei vârste poetice a omenirii, manifestate de pildă, pentru greci, în epopeile lui Homer, ca expresie a unei voci colective, sau, pentru italieni, în timpurile mai noi, în „Divina Comedie", a celui supranumit „Homerul toscan", Dante Alighieri. Pe baza acestei concepţii, a acestei „ştiinţe noi", iau avânt cercetările şi apar mai multe culegeri de folclor, principalele popoare europene valorificându-şi bogatul tezaur folcloric. Thomas Percy, în Anglia, publică, în 1765, culegerea „Relicve de poezie engleză străveche" („Reliques of Ancient English Poetry"), în Germania, Herder dă la iveală antologia „Glasurile popoarelor în cântece" („Stimmen der Völker in Liedern", 1779), fraţii Grimm, cunoscutele basme, „Das Mädchen", Brentano şi Arnim, „Cornul fermecat al băiatului" („Des Knaben Wunderhorn").

La români, primele menţiuni despre creaţia populară apar în „Descrierea Moldovei" (1716), a lui Dimitrie Cantemir, care vorbeşte despre înclinaţia către „eres" a românilor şi despre reminiscenţele „păgâne", mitice ale acestora, dând ca exemplu mitul Zburătorului. Chiar culegerea de legende a lui Ion Neculce, „O samă de cuvinte", poate fi interpretată ca o primă culegere de creaţii populare. Însă antologiile autentice, rezultat al unui demers conştientizat, având ca scop culegerea şi punerea în lumină, prin intermediul tiparului, a bogatei moşteniri folclorice româneşti, apar abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub efectul curentului romantic, care avea ca obiectiv, între alte orientări, şi privirea retrospectivă către istoria naţională şi către cultura poporului. Prima culegere de acest fel, rămasă de referinţă, este aceea a lui Vasile Alecsandri, „Poesii populare. Balade" (Iaşi, 1852). După aceasta, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, culegerile şi studiile de folclor iau o deosebită amploare, cuprinzând nume ale unor cărturari şi folclorişti remarcabili, între care Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Simion Florea Marian, Artur Gorovei, Moses Gaster, Ion Pop Reteganul, Dumitru Stăncescu, iar în secolul al XX-lea Ovid Densusianu, Nicolae Iorga, Dimitrie Gusti, Constantin Brăiloiu şi numeroşi alţii. Lucrările cele mai cunoscute, care cuprind fondul principal al materialelor folclorice româneşti, sunt „Legende sau basmele românilor" (1872), de Petre Ispirescu, „Poezii populare române" (1885), de G. Dem. Teodorescu, precum şi un monumental studiu comparatist al lui Lazăr Şăineanu, deosebit de modern pentru timpul său, ca

Scanned with OKEN Scanner

metodă şi ca expresie critică, „Basmele române" (1895).

Concomitent cu descoperirea creaţiei populare, asistăm la apariţia unei noi discipline umanistice, a cărei nomenclatură este, ca proces de constituire, de asemenea extrem de instructivă. Termenul „**folclor**" (engl. **folklore**) este creat, în anul 1846, de un arheolog englez, Ambrose Merton, şi are ca etimologie două cuvinte din limba engleză, **folk** = popor, **lore** = ştiinţă, înţelepciune; el se impune, alături de conceptul de **creaţie** sau **literatură populară**, şi în cercetarea românească, datorită, în bună parte, marii sale capacităţi de formare a noi termeni ştiinţifici: **folcloric**, **folclorist**, **folcloristică** etc. Sunt necesare însă câteva delimitări şi precizări de concepte. Termenul cel mai cuprinzător în identificarea domeniului la care ne referim este cel de **folclor**, definit îndeobşte ca totalitate a creaţiilor artistice ale unui popor, către acest înţeles conducând înseşi sensurile cuvintelor de la care s-a format. Universalitatea folclorului este unanim recunoscută, întrucât există la toate popoarele, sub cele mai diverse forme de manifestare. Conceptul de **literatură populară** este subsecvent, mai restrictiv, referindu-se îndeosebi la creaţiile populare care au ca suport un text literar, un cod de comunicare bazat pe expresia lingvistică.

Creaţia populară are câteva trăsături specifice, dintre care cele mai importante sunt **caracterul oral**, **tradiţional**, **colectiv**, **anonim şi sincretic**, prezentându-se astăzi ca un proces structurat de-a lungul timpului, existând la nivelul **comunităţilor** umane, provenind dintr-o sursă anonimă, pe cale orală, mereu perfecţionată. Oralitatea este caracteristica cea mai evidentă în evoluţia acestui proces; ea exprimă, pe de o parte, modul de transmitere din generaţie în generaţie, pe de alta însă „ea absoarbe şi exprimă, în acest mod, toate caracterele oralităţii" (Adrian Marino, „Hermeneutica ideii de literatură", Editura Dacia, 1987, p. 162). **Caracterul tradiţional** rezidă într-un anume conservatorism al modalităţilor de expresie, teme, motive, tehnici prozodice, constituite îndeobşte ca invariante, variabilitatea constând – în marea diversitate a creaţiilor populare – în posibilităţile multiple de combinare a lor. **Caracterul anonim** al creaţiei populare rezultă din faptul că nu există o anume persoană responsabilă pentru o anumită formă de manifestare a folclorului, forma perfectă constituindu-se prin prelucrarea continuă a creaţiei respective. **Caracterul colectiv** este strâns legat de premisa anonimatului, care permite participarea mai multor autori la actul de creaţie, subliniind însă şi o paradoxală caracteristică individuală: creatorul este totuşi unul singur, cel iniţial, ceilalţi sunt modificatori sau amelioratori. **Sincretismul** rezultă din interferenţele codurilor de transmitere, din asocierile modalităţilor de expresie, text literar, cântec, dans, mimică, gestică, joc de scenă. Toate aceste caracteristici se află într-un continuu proces de circularitate, de condiţionare reciprocă.

BASMUL POPULAR, BASMUL CULT

BASM. Termenul provine din v. sl. *basnă*, „născocire, scornire", dar şi „fabulă, descântec". Este, alături de povestire, snoavă şi legendă, una dintre cele mai vechi specii ale literaturii orale, semnalată încă din antichitate, răspândită într-un număr enorm de variante la toate popoarele. După caracteristicile personajelor, specificul şi tematica acţiunii, predominanţa elementelor miraculoase sau a aspectelor concrete de viaţă, basmele se clasifică în **fantastice** (cele mai semnificative şi mai răspândite, desprinse de regulă din mit, cu o pregnanţă a fenomenelor miraculoase), **animaliere** (provenite din dezvoltarea narativă a legendelor totemice despre animale, chiar despre plante sau unele obiecte simbolice) şi **nuvelistice** (având ca punct de pornire snoava, în naraţiune semnalându-se o puternică inserţie a aspectelor reale, concrete de viaţă).

Scanned with OKEN Scanner

BASMUL FANTASTIC. Verosimilitatea basmului fantastic trimite spre o vreme îndepărtată, *in illo tempore*, „când o umblat Dumnăzău cu Sfântu Pătru pă Pământ, când erau viteji cu urieşi", adică într-un timp mitic. Despre veridicitatea faptelor petrecute într-un timp atât de îndepărtat şi insondabil chiar cu percepţia omului modern, există accepţiunea: „nu credea nimenea, toată lumea vede că-s bazme de pierdut vremea, poate copiii ăştia mai mici cred c-aşa o fost. Nu, ce să crezi în minciuni? Niciodată n-o existat oameni care să creadă, chiar dacă n-o ştiut carte.". Inserţia în **timpul mitic** este dată de **formulele iniţiale** şi **finale**, care fixează **timpul narativ** în care se proiectează acţiunea, iar la sfârşit închide această buclă temporală, prin revenirea în **timpul real**. Formulele pot fi diversificate, uneori foarte expresive şi dezvoltate, precizând şi atitudinea naratorului faţă de faptele povestite şi caracterul lor miraculos, aproape paradoxal, dar toate au ca nucleu precizarea de ordin temporal: „A fost odată ca niciodată; că, de n-ar fi, nu s-ar mai povesti; de când făcea plopşorul pere şi răchita micşunele; de când se băteau urşii în coade; de când se luau de gât lupii cu mieii de se sărutau înfrăţindu-se; de când se potcovea puricele la un picior cu nouăzeci şi nouă de oca de fier şi s-arunca în slava cerului de ne aducea poveşti: De când scria musca pe părete,/ Mai mincinos cine nu crede." (Petre Ispirescu). Sau o formulă de final, din colecţia lui D. Stăncescu: „Iar eu, isprăvind povestea, încălecai p-o şea şi vă spusei dumneavoastră aşa; încălecai p-un fus, să fie de minciună cui a spus; încălecai p-o lingură scurtă, să nu mai aştepte nimica de la mine cine-ascultă; iar descălecând de după şea, aştept un bacşiş de la cine mi-o da: Basm băsmuit,/ Gura i-a trosnit/ Şi cu lucruri bune i s-a umplut". **Formulele mediane** menţin discursul narativ în acelaşi timp al fabulei, făcând conexiunea între secvenţele narative, arătând durata, continuitatea, deplasarea fără sfârşit: „Şi se luptară,/ Şi se luptară,/ Zi de vară până seară" sau: „Zi de vară/ Până seară,/ Cale lungă,/ Să-i ajungă".

Despre originea basmelor au existat mai multe teorii, mai importante fiind: **teoria mitologică**, **teoria antropologică**, **teoria ritualistă** şi **teoria indianistă**. Mitul, istoria sacră, înscrisă în timpul „circular, reversibil şi recuperabil", vorbeşte despre zei, despre fiinţe fantastice, cu abilităţi pentru călătorii cosmice şi terestre. Basmul induce şi ideea de lume repetabilă, existentă în **tipare arhaice**, atemporale, încă de la începuturi. Unele **gesturi** sunt **magice**, cum ar fi scuipatul de trei ori în urmă; la fel, petele de sânge de pe batistă pot arăta că fratele de cruce este mort. Plantele pot adăposti fiinţe umane: un dafin ascunde o fată care iese numai noaptea pentru a culege flori. Zmeii sau balaurii aleargă după carne de om sau o identifică de la depărtare, când vin acasă şi aruncă buzduganul de la distanţă. Unele pedepse, cum ar fi aceea de a decapita trupul uman şi a-l arde, aruncând cenuşa în patru direcţii, sunt de certă inspiraţie arhaică, din comunităţile primitive.

Relaţia dintre basm şi mit a fost stabilită de fraţii Grimm, de Wesselski şi de Propp: basmul are ca sursă certă de inspiraţie mitul, iar cele două specii au existat dintru început la popoarele arhaice, uneori confundându-se. Cu timpul însă mitul a pierdut importanţa pe care o avea, prin **degradarea sacrului** şi transformarea lui în profan, zeii şi eroii mitici fiind înlocuiţi cu personaje umane, cu puteri încă supranaturale, în basmul fantastic, sau cu personaje comune, în cel nuvelistic. Pe această pantă a desacralizării, zeitatea supremă a pădurii devine Strâmbă-Lemne, adică un personaj cu puteri specifice mediului în care trăieşte; mare băutor este Setilă, în timp ce calităţile zeului omniprezent, uriaşul care păşeşte de pe un munte pe altul, având capacitatea de a fi peste tot, de a sta cu picioarele pe lună şi cu fruntea sub un stejar, le întâlnim şi la Păsări-Lăţi-Lungilă. Teoriile moderne vorbesc de poligeneza basmelor (originea lor multiplă), de influenţele reciproce, precum şi de structurarea unei tipologii coerente a acestei specii literare.

Datorită influenţelor şi interferenţelor multiple, precum şi din cauza patinei îndelungate a timpului, basmul a devenit o structură epică puternic schematizată, însă verosimilă, în care personajul principal se angajează în lupta dintre bine şi rău, depăşeşte o serie de obstacole şi în cele din urmă iese învingător. Pe acest traseu se ordonează toate secvenţele narative numite de teoria literară (V. I. Propp) **funcţii** sau **acţiuni** ale basmului fantastic. Prima secvenţă, cu rol de

Scanned with OKEN Scanner

incipit, fixează şi tema basmului, de regulă **repararea unui prejudiciu** pe care forţele răului le aduc lumii: • zmeii fură soarele; • fata de împărat este răpită de un duh rău şi închisă într-un castel îndepărtat; • mana cerească dispare; • oamenii sunt loviţi de rele; • un împărat trebuie să-şi sacrifice fata unui balaur şi atunci intervine eroul necunoscut; • fetele sunt răpite de zmei sau de diavoli, în sarcina eroului revenind sarcina recuperării; • zmeii au furat aştrii sau constelaţiile de pe cer, lăsând întreaga împărăţie în beznă; • în curtea împăratului creşte un pom extrem de înalt, iar împăratul promite fata şi tronul celui care se va urca până în vârf şi îi va culege poamele necunoscute; • fiinţe misterioase fură roade de pe holda a trei copii orfani etc. În funcţie de combinarea diferită a acestor teme, există circa 600 de tipuri de basme, dintre care o sută sunt nuvelistice.

Urmează **alegerea unui erou**, numit Făt-Frumos (care o caută pe Ileana Cosânzeana), Ţugulea, Prâslea cel Voinic, Greuceanu, Pipăruş, Măzăran, care suportă rigorile unor **încercări** complicate, de multe ori **iniţiatice**: protagonistul trebuie să treacă de o pădure, de un animal fantastic sau de un personaj travestit, întruchipat de obicei de tată, care îşi pune fiul la încercare. Apoi eroul îşi alege **armele** şi **vehiculele** necesare pentru a străbate lumea. Cel mai adesea este folosit **calul înaripat**, hrănit cu jăratic sau cu rouă. Calul este asociat cu focul; miturile din America, Oceania şi Iakuţia vorbesc de eroul care poate urca la cer numai cu ajutorul focului, nicidecum cu un cal sau cu alt animal. Deplasarea eroului se face şi cu alte mijloace: buşteanul, corbul, un vultur, corabia sau călăuza.

Pentru a localiza cauza provocatoare de rău, eroul apelează la **personaje adjuvante**, de obicei **episodice**, cum sunt Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică, tovarăşii năzdrăvani, sau la animale ajutătoare, ca regina albinelor, a furnicilor, corbul, care îi destăinuie cum poate fi remediat răul sau îl ajută efectiv în luptă. **Obiectele năzdrăvane** sunt capabile să ridice păduri în calea urmăritorilor, să invoce spirite, să umfle râurile. Unele obiecte au capacitatea de a dărui un belşug veşnic, în timp ce apa vie şi apa moartă constituie un dublet fără de care mortul nu poate fi înviat. De cele mai multe ori, animalul care serveşte ca mijloc de transport, de obicei calul năzdrăvan, este şi sfătuitorul eroului, arătându-i cum să depăşească obstacolele sau trimiţându-l într-un spaţiu atemporal, ferit de primejdii. Eroul, de regulă singurul **personaj principal** şi **titular** al basmului, **protagonistul**, întâlneşte în drumul său o serie de **personaje negative**, **antagoniste**, cum sunt balaurii, zmeii, Spânul, Muma Pădurii, Gheonoaia, Scorpia, întrupări ale răului care trebuie învins. Uneori, protagonistul străbate ţinuturi pustii, fără urmă de viaţă, deşerturi sau păduri petrificate sau tipicele păduri de aramă, de argint şi de aur, coboară pe tărâmul celălalt sau pe fundul mării ori urcă într-un copac uriaş, un *axis mundi*, în care întâlneşte lumi necunoscute. Spaţiile străbătute sunt diverse, fiind aşezate uneori într-o succesiune semnificativă: câmpul cu dorul, câmpul cu setea, câmpul cu florile, câmpul cu somnul. Pădurea străbătută este personificată: în momentul când eroul rupe o creangă din pădure, aceasta ţipă. Eroul care va ajunge împărat porneşte uneori de jos, remarcându-se prin acte de vitejie deosebite, prin protecţia unor personaje supranaturale deghizate tocmai pentru a-i testa virtuţile. Protagonistul se confruntă în luptă dreaptă cu adversarul, îl învinge şi pleacă spre casă ori este supus la noi probe iniţiatice: trecerea unei ape, pătrunderea într-o cetate, proba mâncării, a cuptorului, a aducerii unor obiecte preţioase sau a unei fete de împărat, a unei zâne. În drumul spre casă, forţele răului acţionează din nou, şi **fuga magică** a eroului presupune în unele cazuri transformarea unui pieptene într-o pădure, a zmeoaicei într-o fântână sau într-un munte de fier. Alteori protagonistul este substituit cu un **fals erou**, care îşi arogă meritele victoriei, demascarea lui determinând alte probe, trecute în cele din urmă cu succes. **Finalul** basmului este **închis**, aproape mereu acelaşi: eroul se căsătoreşte cu fata de împărat şi devine, la rândul lui, împărat, încheind astfel un ciclu iniţiatic, repetabil în alt basm.

BASMUL NUVELISTIC este o naraţiune cu caracter general, în care evoluţia eroului este urmărită din copilărie până la o vârstă a împlinirii în viaţă. Din om simplu, eroul ajunge împărat sau dobândeşte alte măriri. El combină, în acest tip de basm, inteligenţa cu viclenia, reuşind, în

Scanned with OKEN Scanner

cele din urmă, să depășească orice întâmplare potrivnică. Din punctul de vedere al vechimii, basmul nuvelistic este mai recent decât basmul fantastic, marcând și o anume **demitizare a personajului**, care este ales din lumea comună. În literatura română, basme nuvelistice populare sunt cele cu Păcală, Băiet Sărac, iar basm cult este, de exemplu, „Dănilă Prepeleac", de Ion Creangă.

Deși au existat culegeri de basme din perioade mai vechi, interesul pentru creația populară și implicit pentru această specie literară se dezvoltă în romantism. Prima culegere sistematică de basme din literatura europeană este a fraților Jacob și Wilhelm Grimm, „**Das Mädchen**", din 1812, cu o puternică influență în toată lumea. Francezul Charles Perrault și danezul Hans Chr. Andersen scot și ei la iveală celebrele basme care au încântat copilăria multor generații. La noi, cel mai cunoscut culegător de basme este Petre Ispirescu, care publică între 1872 și 1876 „Legende sau basmele românilor", lucrare reprezentativă pentru eposul popular românesc. Culegeri de basme publică și Ion Pop Reteganul, Pericle Papahagi, D. Stăncescu. Paralel cu scoaterea în evidență a bogatului fond folcloric autohton, apar și lucrări exegetice asupra basmului, remarcabil fiind un monumental studiu despre „Basmele române" al lui Lazăr Șăineanu, publicat în anul 1895. G. Călinescu scrie „Estetica basmului" (1965).

BASMUL CULT apare paralel cu efortul de fixare în scris a basmului popular, prin preluarea motivelor și tehnicilor narative ale acestuia. Chiar culegătorii de folclor devin povestitori, ca în cazul lui Petre Ispirescu, care actualizează și recreează basmul, păstrând funcțiile principale, **formulele fixe**, **oralitatea**, anumite expresii, dar adăugând o tentă ușor moralizatoare sau aluzii mitologice de sorginte livrescă. Scriitorii devin ei înșiși autori de basme, cunoscuți fiind Nicolae Filimon, Alexandru Odobescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu.

Basmul cult, împlinit printr-o inserție expresivă specifică stilului marilor scriitori, își armonizează structurile narative, dobândind unitate și fluență discursivă, preluând viziunea scriitorului și integrând teme și motive caracteristice ale operei acestuia. Scriitorul respectă de regulă structura și tipologia basmului popular, dar poate aduce modificări ale viziunii naratorului, alternând persoana a treia cu persoanele întâi și a doua, creând o comunicare mai directă cu cititorul și dând uneori o nuanță subiectivă expunerii faptelor. În același timp, se pot identifica particularități ale stilului, modalități portretistice și motive proprii în scenariul basmului, care îi conferă originalitate și atractivitate. Mihai Eminescu face, de pildă, în „Făt-Frumos din lacrimă", numeroase **popasuri descriptive**, în care se recunoaște natura eminesciană din poezie, iar Ion Creangă excelează prin **arta dialogului** și prin **oralitatea** specifică întregii sale opere, dată de o continuă schimbare a planurilor narative între narator și cititor și prin selecția expresiilor populare strict adecvate respectivei secvențe narative. Personajele dobândesc și ele particularități comune universului operei: Făt-Frumos din lacrimă este un personaj romantic tentat de atracția absolutului și de aventură, în timp ce Harap-Alb este un Nică a lui Ștefan a Petrei ghinionist, ușor de păcălit, însă mai norocos decât acesta, pentru că, urmând linia narativă a basmului, iese în cele din urmă din încurcătură. Personajele din basmele lui Caragiale au ceva din „Cănuță, om sucit", păstrând comicul situațiilor în care se află acesta. Mai pregnant conturate, personajele oferă și prilejul observației psihologice, fiind mai reflexive decât personajul basmului popular, uneori dilematice, înclinate către conflicte lăuntrice, motivându-și acțiunile prin sentimente puternice, mai puțin convenționale.

Basmul cult estompează de cele mai multe ori miraculosul și fantasticul, dându-le o mai mare verosimilitate, și în același timp reduce caracterul convențional al unor secvențe narative, adăugându-le semnificații și efecte specifice literaturii culte.

Scanned with OKEN Scanner

ION CREANGĂ

Despre viața particulară a lui **ION CREANGĂ** (1839-1889), datele biografice nu sunt destul de sigure: multă vreme s-a luat ca dată a nașterii 1 martie 1837, potrivit mărturiei autobiografice a scriitorului, mult mai târziu convenindu-se asupra aceleia de 10 iunie 1839. Tatăl său este Ștefan a Petrei Ciubotariul, iar mama e fiica lui David Creangă, vornic din satul Pipirig. Copilul învață la școala din Humulești, direct din „Ceaslov" și din „Psaltire", stimulat de plăcinte sau cu amenințarea Sfântului Nicolae și a Calului Bălan. În satul natal școala nu ține însă prea mult, pentru că dascălul Vasile este luat cu arcanul la oaste într-o zi blestemată, iar celălalt dascăl, Iordache „fârnâitul", avea darul... suptului. Dus de bunicul său David Creangă la profesorul Nanu de la Broșteni, viitorul scriitor nu se alege decât cu râia de la caprele Irinucăi. După un popas inutil pe la „fabrica de popi" de la Fălticeni, curând desființată (1854), Creangă absolvă cursurile Seminarului de la Socola și în 1859 este hirotonisit diacon. Devine și institutor, prin absolvirea Școlii Trei Ierarhi, creată de Titu Maiorescu, dar intră în conflict cu autoritățile bisericești, fiind acuzat că a tras cu pușca în ciorile de pe turla bisericii și și-a tuns coada preoțească. Astfel, în 1872 este scos din învățământ și din rândurile clerului. Pentru a supraviețui, deschide un debit de tutun, împreună cu fratele său Zahei. În 1874 este reprimit în învățământ și un an mai târziu este remarcat de Mihai Eminescu, revizor școlar pe atunci pentru județele Iași și Vaslui, care îl introduce la „Junimea", unde citește povestea „Soacra cu trei nurori", publicată apoi în „Convorbiri literare". Până în 1878 sunt citite și publicate și celelalte povești. Până atunci avusese însă o susținută activitate publicistică în domeniul pedagogiei, fiind autorul unor îndelung folosite manuale școlare: „Metodă nouă de scriere și de citire pentru uzul clasei I primară" (1868), „Învățătoriul copiilor..." (1871), „Povățătoriu la cetire prin scriere după metoda fonetică" (1876). Primele sale povestiri apar chiar în aceste manuale: „Ursul păcălit de vulpe", „Inul și cămeșa", „Acul și barosul", „Păcală", „Poveste".

Primele două părți ale „Amintirilor din copilărie" apar în „Convorbiri literare" în 1881, partea a doua în 1882, în timp ce a patra parte apare postum, în 1892. Despre opera lui Creangă s-au scris de-a lungul timpului numeroase studii și interpretări critice, la care se angajează și reputați cercetători străini, precum francezul Jean Boutière, care scrie în 1930 „La vie et l'œuvre de Ion Creanga". George Călinescu, în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent" (1941), modifică viziunea asupra scriitorului „poporal", „primitiv" și „instinctual", criticul asemănându-l cu Rabelais și cu Sterne și situându-l în rândul marilor clasici ai literaturii române, alături de Mihai Eminescu, I. L. Caragiale și Ioan Slavici. Studii importante despre Ion Creangă scriu și Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, G. I. Tohăneanu, G. Munteanu.

Creangă este exponentul artei narative populare duse până la rafinament, alternativa în fața tragismului vieții devenind râsul sănătos, ca formă de apărare împotriva unei lumi guvernate de legi inflexibile și nemiloase. Fantasticul din povestiri este o modalitate de a înnobila realul, de a insera în banalitatea vieții elemente de mit sau de basm, marele povestitor român reluând și personalizând teme și motive existente în toate literaturile lumii. Limbajul lui Creangă este comic, dus uneori până la grotesc, în sensul pe care îl conferă G. Schneegans în „Istoria satirei groteşti". Creangă, în spiritul lui Swift, efectuează o răsturnare a principiilor lumii, motivul „lumii pe dos" fiind prilej de reflecții amare sau de râs fără restricții, uneori homeric. Cu toate acestea, lumea lui Creangă se întemeiază pe o sărbătoare perpetuă a spiritului, într-o încercare continuă de a transforma și sentimentele negative în prilej de veselie, de râs, ca revers al fragilității și al bulversării întregului ansamblu social. În consecință, el încearcă să

Scanned with OKEN Scanner

contracareze aceste aspecte neplăcute ale vieții prin revelarea în faptele cotidiene a miraculosului și a fabulosului inspirat dintr-un fond mitic, îndepărtat. Mitul devine un prilej de întoarcere într-o lume în care granițele spațiale și temporale sunt abolite, în care moartea e un personaj comic și grotesc, putând fi înfrântă, ca în povestea „Ivan Turbincă", în care iadul și raiul nu mai au imaginea unei viziuni dantești, fiind dimpotrivă locuri unde umorul este întâlnit la fiecare pas și petrecerile se pot ține la nesfârșit.

În scrierile sale, Creangă joacă mai multe roluri: este, pe rând, **autor**, om matur care se întoarce în timpul mitic al copilăriei, **narator** și **personaj**. În „Amintiri din copilărie", Ion Creangă „dă seamă" despre o vârstă, aceea a copilăriei eterne, cu lumea ei miraculoasă și atemporală ca și vârsta de aur a omenirii, scriitorul creând, în plin realism, un neașteptat mit literar, **mitul copilăriei**, pus în evidență, recuperat din întreaga structură a „Amintirilor din copilărie", din fiecare dintre cele patru părți ale operei. Spațiul narativ al lui Creangă este împlinit de limbajul suculent, condimentat cu vorbe în doi peri, cu expresii populare de o sugestivitate rar întâlnită, iar personajele sale, coborând în timpul arhaic, populat cu ființe fantastice, au o notă de umor specific țărănească, în ciuda isprăvilor pe care le pot face. Dănilă Prepeleac pare, în prima parte a poveștii, un om fără minte, care își pierde averea pe traseul unui singur drum, făcut spre târg; acest handicap este însă recuperat în lupta cu dracii, când încearcă să construiască o biserică chiar pe malul iazului unde domnea Cel Rău, declanșând astfel conflictul cu puterile adâncurilor. Dincolo de viziunea romantică tenebroasă a spiritelor rele, dominantă în literatura epocii, dracii pot fi păcăliți ușor, fiind personaje demne de toată batjocura, învinse în modul cel mai simplu de către erou, care se îmbogățește pe seama prostiei lor. În întregul ei, opera lui Ion Creangă, mereu viabilă, este o victorie a spiritului asupra timpului, adevărata izbândă a scriitorului și a literaturii române.

Manualele ART, CORINT, EDP, NICULESCU, SIGMA

POVESTEA LUI HARAP-ALB

Repere analitice

„POVESTEA LUI HARAP-ALB", BASM CULT:

- este un basm cu autor cunoscut, publicat de Ion Creangă în revista „Convorbiri literare" la 1 august 1877;
- acțiunea se dezvoltă pe structura narativă a basmului popular, caracterizată prin proiecția întâmplărilor într-o lume fabuloasă, prin opoziția dintre bine și rău și succesiunea de episoade (funcții) tipice, în care însă autorul inserează o temă inițiatică și o problematică morală.

TEMA BASMULUI:

- „Povestea lui Harap-Alb" prezintă o complexă **aventură inițiatică**, prin care protagonistul se maturizează și se pregătește pentru a deveni împărat;
- în „Basmele române" (1895), Lazăr Șăineanu include „Povestea lui Harap-Alb" în ciclul „Isprăvilor eroice", de tipul „Apă vie și apă moartă" (această ultimă secvență bazându-se pe apariția, în final, a apei miraculoase, dătătoare de viață).

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA NARATIVĂ:

- **narator omniscient**, care se implică uneori în narațiune prin observații personale, încercând să atragă și cititorul/ascultătorul în desfășurarea acțiunii, prin bine cunoscuta **oralitate** a stilului din scrierile lui Creangă;
- **timpul**: timp fabulos, nedeterminat, redat în general în basm prin formula „a fost odată ca niciodată", echivalent cu timpul mitic numit de Mircea Eliade *in illo tempore* („în acel timp", „în vremea aceea"); fiind basm cult, „Povestea lui Harap-Alb" micșorează distanța dintre timpul narațiunii (timpul discursului) și timpul evenimentelor (timpul fabulei), întâmplările părând a fi petrecute de curând, într-o lume cunoscută și accesibilă ascultătorilor, ieșită temporar din sfera miticului: „Amu cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori. Și craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată...";
- **spațiul**: este vag conturat, în corespondență cu timpul nedeterminat, acțiunea desfășurându-se în trei împărății (a craiului care are trei fii, a împăratului Verde și a împăratului Roș); aventurile drumurilor între acestea și ramificațiile spațiale dau acțiunii o structură complexă; pe aceste trasee, unele repere spațiale dobândesc o valoare de simbol: **casa părintească** își păstrează funcția ocrotitoare chiar și pentru personajele care nu trec probele inițiatice: „lehamite și de împărăție și de tot, că doar, slava Domnului, am ce mânca la casa d-tale"; **podul** exprimă „simbolismul trecerii și caracterul adeseori primejdios al acestei treceri, specifică oricărei călătorii inițiatice" (DS); **pădurea** ia aspect de **labirint** al cunoașterii, „o încrucișare de drumuri din care unele sunt fără ieșire și constituie fundături, prin mijlocul cărora trebuie să descoperi drumul ce duce la centrul acestei pânze de păianjen" (DS); **fântâna** (cu aspect de grotă sau de peșteră) simbolizează metamorfoza personajului, care coboară în adâncuri și iese cu o identitate schimbată, cu alt nume: Harap-Alb; **Grădina Ursului** și **Pădurea Cerbului**, locuri cu bunătăți și bogății miraculoase, stăpânite de animale emblematice: **ursul**, **animal htonian**, păzitor al roadelor pământului, și **cerbul** cu blana țesută cu nestemate, **ființă solară**, care poartă lumina, simboluri deci ale forțelor telurice și cosmice;
- **episoade tipice** (acțiuni, **funcții** ale basmului fantastic): **lipsa** (împăratul Verde nu are urmași în linie masculină); necesitatea **plecării** eroului de acasă (împăratul Verde, „moșul", îi cere fratelui său, craiului, un nepot care să preia tronul împărăției); **alegerea eroului** (frații cei mari nu trec proba inițiatică); **înzestrarea cu unelte și instrumente magice** (fiul cel mic dobândește hainele, armele și mai ales calul năzdrăvan al tatălui său); **interdicția** de a trece peste podul cu ursul; **încălcarea** ei de către fiul cel mic și curajos; **deplasarea spațială** între două împărății; **vicleșugul** (Spânul își înșală victima și pune stăpânire pe ea); **sosirea incognito** (personajele sosesc sub identitate schimbată în împărăția lui Verde-Împărat); **pretențiile neîntemeiate** ale falsului erou; **încercările grele** (încercările sunt trecute de erou); **recunoașterea** (identitatea eroului va fi dezvăluită în cele din urmă); **demascarea** falsului erou, Spânul; **pedeapsa** (falsul erou este pedepsit); **căsătoria** (eroul se căsătorește și e încăunat împărat);
- **formulele inițiale**, **mediane** și **finale** sunt direct legate de caracteristicile narațiunii; **formula inițială** proiectează acțiunea într-un timp și un spațiu fabulos, prevenind cititorul asupra convențiilor narative cerute de basm, invitându-l să accepte întâmplările neobișnuite prezentate; totuși, în „Povestea lui Harap-Alb", formula inițială „Amu cică era odată" („amu" = prezentul narativ; „odată" = timpul fabulos al întâmplărilor) apropie mai mult timpul mitic de cel real al naratorului, basmul cult fiind, în cazul lui Creangă, mai aproape de lumea țărănească evocată, de pildă, în „Amintiri din copilărie";

Scanned with OKEN Scanner

formulele mediane sunt cele mai expresive din „Povestea lui Harap-Alb", având rolul de a face o legătură mai firească între episoade şi de a comprima timpul narațiunii; acestea apar mai ales în descrierea călătoriilor lui Harap-Alb: „şi merg ei o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă"; „mai merge el înainte prin codru cât merge"; „**Harap-Alb** şi cu ai săi mai merg ei cât merg şi, într-o târzie vreme, ajung la împărăție, Dumnezeu să ne ție, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este"; **formula finală** închide spațiul fabulos, readucând ascultătorul/cititorul în lumea reală; naratorul îşi diminuează în chip ironic rolul de creator al lumii fictive, numindu-se el însuşi „un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu", detaşându-se astfel de eclatanta lume a basmului;

- **incipitul şi finalul**: sunt determinate de formulele folosite; **incipitul** este **direct**, *ex abrupto*, cuprinzând, în câteva fraze, date esențiale despre timp, spațiu, personaje şi intriga acțiunii; **finalul** este, ca în orice basm, **închis**: eroul se căsătoreşte cu fata împăratului Roş şi devine, la rândul lui, împărat, încheind astfel un ciclu inițiatic, pe care nu el îl va mai repeta, ci un alt erou care, în alt basm, va relua scenariul narativ; totuşi, finalul poate fi interpretat şi cu o deschidere în plan simbolic, întrucât basmul se încheie cu imaginea unei lumi în sărbătoare, fiind prelungită la nesfârşit, ca un stop-cadru al fericirii mitice, raportat, în registru ironic, la condiția umană: „Şi a ținut veselia ani întregi, şi acum mai ține încă; cine se duce acolo bè şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iar cine nu, se uită şi rabdă.".

PERSONAJELE:

- **Harap-Alb**, personajul principal, **protagonistul** basmului; **personaj pozitiv, eponim**; față de eroul tradițional al basmului, Harap-Alb are trăsături caracteristice basmului nuvelistic, părând în multe situații un om obişnuit, neajutorat, faptele eroice aparținând, cele mai multe, **personajelor adjuvante**;
- **Spânul, personajul negativ, antagonist**, care, în opoziție cu personajul principal, creează **antiteza** fundamentală a basmului, dintre **bine** şi **rău**; Spânul este un **personaj-instrument**, un mistagog (inițiator, maestru spiritual), necesar pentru proiectarea întregului scenariu inițiatic în care este angajat fiul cel mic al craiului; el ar fi uşor de biruit de către animalul năzdrăvan: „Nu te teme, ştiu eu năzdrăvănii de ale spânului; şi să fi vrut, de demult i-aş fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-şi mai joace calul."; acesta nu-l suprimă de la început, deoarece scenariul basmului cuprinde o temă inițiatică la îndeplinirea căreia conlucrează celelalte personaje: craiul, Sfânta Duminică, Spânul, calul năzdrăvan;
- **personaje adjuvante** (ajutătoare): **calul**, animal fabulos, mijloc ideal al deplasării în basm, confident şi sfătuitor de mare preț în acelaşi timp; calul redevine tânăr, se regenerează mâncând jăratic şi stăpâneşte dimensiunile cosmice ale spațiului, purtându-l pa Harap-Alb „De la nouri către soare,/ Pintre lună şi luceferi,/ Stele mândre lucitoare"; **Sfânta Duminică**, personaj din mitologia română care păstrează puternice trăsături creştine, bunătate, milostenie, puteri miraculoase, date de o legătură directă cu divinitatea (în basmele populare apar şi Sfânta Vineri, Sfânta Miercuri ş.a.); **tovarăşii năzdrăvani**: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă; pe lângă aspectul grotesc, monstruos (însă „monştri simpatici" – G. Călinescu), aceştia reprezintă simboluri ale stihiilor (gerul), ale stărilor fiziologice care au înspăimântat omul în istoria sa (foamea, setea) sau ale stăpânirii spațiului şi timpului; unele dintre acestea sunt **personaje complementare**, asociate pe baza unor trăsături sau puteri comune: Flămânzilă – Setilă, Ochilă – Păsări-Lăți-Lungilă; aceste personaje se întâlnesc, după cercetarea lui Lazăr Şăineanu, în basme răspândite pe o arie geografică mai largă. Chiar în „Țugulea, fiul unchiaşului şi al mătuşei", cules de Petre

Scanned with OKEN Scanner

Ispirescu, se întâlnesc Flămândul, Setosul, Gerosul, Ochilă şi Păsărilă; într-un basm ceh, personaje sunt Lungul, Largul şi Agerul-Ochilor; într-o poveste bretonă, „Les compagnons...", personajelor din „Povestea lui Harap-Alb" le corespund le Mangeur (Mange-Tout), le Buveur (Boit-Tout), le Coureur (Attrape-Tout), le Tireur şi Fine-Oreille;

- **personaje donatoare**, cele care dau eroului un obiect de recunoaştere sau cu puteri miraculoase, care îl ajută la nevoie: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor; personajele donatoare sunt, indirect, personaje adjuvante;
- **fata împăratului Roş**, nelipsitul personaj feminin, care, ca în toate basmele, se dobândeşte prin numeroase probe, şase în total, pe care le trec personajele adjuvante şi donatoare: casa de aramă încinsă cu un foc în care s-au ars 24 de stânjeni de lemne, răcită prin puteri miraculoase de Gerilă; ospăţul pantagruelic, în care se întrec Flămânzilă şi Setilă; alegerea semințelor de mac din nisip, în care se angajează Crăiasa furnicilor; găsirea fetei de împărat, ispravă a lui Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă; identificarea fetei împăratului Roş, care avea o sosie, un dublu, în care se implică Crăiasa albinelor; întrecerea calului lui Harap-Alb cu turturica fetei de împărat, care aduc smicele de măr dulce, apă vie şi apă moartă, folosite la reînvierea din final a eroului; fata împăratului Roş are, în acest episod, rol de taumaturg, de vindecător, reînviindu-l pe Harap-Alb, după ce, prin moarte („atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri şi iar îi învie"), acesta se eliberează de jurământul faţă de Spân; în acelaşi timp, ea devine împărătească, înscriindu-se în scenariul general al basmului;
- **personajele secundare** reprezintă categoria cea mai extinsă din basm, cuprinzând, în afară de Harap-Alb, pe toate celelalte; unele sunt **episodice** (Sfânta Duminică, tovarăşii năzdrăvani ş.a.), altele sunt socotite **personaje periferice** (craiul, fraţii lui Harap-Alb, fetele împăratului Verde).

ARTA LITERARĂ:

- basmul păstrează trăsăturile definitorii ale prozei lui Creangă: **oralitatea, arta narațiunii**, abundența şi **strălucirea dialogului**, creator de tipuri şi de atmosferă;
- **portretele** tovarăşilor năzdrăvani sunt extrem de elocvente, rezultate dintr-o **viziune caricaturală**, uneori grotească, **ironie, umor, dialog scânteietor**;
- exagerarea şi amplificarea trăsăturilor fizice şi a puterilor personajelor ține de viziunea scriitorului francez Rabelais, din „Gargantua şi Pantagruel".

Comentariu literar

Poveştile lui Creangă se dezvoltă din acelaşi **orizont fabulos** în care se proiectează întreaga sa operă literară. Procesul creației este complex, ca şi arta scriitorului, căci, în majoritatea poveştilor, se toarnă într-o formă nouă, inimitabilă, originală, un fond preexistent de motive şi de idei universale, caracteristice tuturor basmelor lumii. Ion Creangă nu este un simplu „povestariu", cum s-a spus (Vladimir Streinu), care, în narațiune, se lasă condus de simpla succesiune de motive, de „funcții" ale basmului fantastic (V. I. Propp, „Morfologia basmului"), mai puțin atent la conexiunea lor fluentă şi îndeosebi la expresia literară, ci este un creator autentic şi total, care integrează în universul imaginar numai acele elemente ce slujesc, ca şi în „Amintiri din copilărie", cel mai bine ideea artistică fundamentală. Aceasta este o trăsătură evidentă a basmului cult, care nu operează numai cu magma primordială a narațiunii, a poveştii, cu miticul pur, ci presupune elaborare, minuție, precizie a expresiei, o perfectă funcționalitate a ei în ansamblul textului. Dacă luăm numai două astfel de basme

Scanned with OKEN Scanner

culte, „Făt-Frumos din lacrimă", de Mihai Eminescu, şi „Povestea lui Harap-Alb", de Ion Creangă, vom constata îndată diferenţa faţă de basmul popular, datorată disponibilităţilor creatoare ale autorilor: preponderenţa **descrierilor** de factură romantică, superbe, comparabile cu marile viziuni ale poeziei, în cazul lui Eminescu; **arta naraţiunii**, alături de abundenţa şi **strălucirea dialogului**, creator de tipuri şi de atmosferă, la Creangă, adică tocmai ceea ce Jean Boutière reproşa, dintr-o regretabilă neînţelegere, ca fiind în plus în text. În câteva poveşti, cu o epică mai simplă, „Soacra cu trei nurori", „Punguţa cu doi bani", „Capra cu trei iezi", „Fata babei şi fata moşneagului", chiar în „Povestea lui Stan Păţitul", Creangă apelează, ca şi în „Amintiri din copilărie", la **proiecţia în fabulos** a unor întâmplări aparent banale, desprinse din lumea satului, graniţa dintre real şi fantastic fiind incertă şi mereu oscilantă. În marile poveşti însă, în „Povestea lui Harap-Alb" îndeosebi, procedeul este contrar, operându-se în mod curent **extracţia din mit** a unor „funcţii sau acţiuni constante" (V. I. Propp), a unor motive şi personaje, pe care le pune în coerenţă, într-o operă literară cu tentă puternică de originalitate, creaţie exclusivă a lui Ion Creangă.

Să investigăm mai întâi acest fond originar, încă neformatat, cu rădăcini foarte adânci, mergând până în arhaitate, în vremea epopeilor homerice, şi pe o arie foarte largă, „euro-asiatică" (G. Călinescu). Într-o lucrare monumentală, „Basmele române" (1895), Lazăr Şăineanu include tematica basmului „Povestea lui Harap-Alb" în ciclul „Isprăvilor eroice", de tipul „Apă vie şi apă moartă", această ultimă secvenţă bazându-se pe apariţia, în final, a apei miraculoase, dătătoare de viaţă. Din multitudinea de texte şi de variante, pe lângă motivul probelor iniţiatice şi al încercării bărbăţiei, reţinem câteva personaje şi episoade tipice. Cel cu spânul figurează în versiunile greceşti şi sârbe ale ciclului amintit. Făt-Frumos, căzut în slujba unui personaj inferior, aminteşte de eroii mitologiei greceşti: Heracle este sclavul lui Euristeu, Perseu se află în serviciul regelui Polyctet, Poseidon se supune lui Laomedon, Apollo lui Admet. Expediţiile lui Harap-Alb, asociat cu tovarăşi năzdrăvani, fac trimitere la călătoria Argonauţilor în căutarea lânii de aur din Colchida. Spânul, ca personaj, apare şi în basme neogreceşti, „Fiul împăratului şi spânul", „Spânul", în care protagonistul este sfătuit, ca şi în „Povestea lui Harap-Alb", să nu se întovărăşească cu omul spân, apoi substituţia se face, eroul trecând probe asemănătoare, ajutat de albine, furnici, lei sau vulturi. Tovarăşii năzdrăvani, corespunzători lui Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, se întâlnesc, după cercetarea lui Lazăr Şăineanu, în basme răspândite pe o arie geografică mai largă. Chiar în „Ţugulea...", cules de Petre Ispirescu, se întâlnesc Flămândul, Setosul, Gerosul, Ochilă şi Păsărilă. Într-un basm ceh, personaje sunt Lungul, Largul şi Agerul-Ochilor; într-o poveste bretonă, „Les compagnons...", personajelor din „Povestea lui Harap-Alb" le corespund le Mangeur (Mange-Tout), le Buveur (Boit-Tout), le Coureur (Attrape-Tout), le Tireur şi Fine-Oreille.

De altfel, „Povestea lui Harap-Alb" include episoadele (funcţiile) esenţiale ale unui basm, în viziunea lui Propp: **absenţa**, **prejudiciul**, **lipsa** (împăratul Verde nu are urmaşi pe linie masculină); necesitatea **plecării** eroului de acasă (împăratul Verde, „moşul", îi cere fratelui său, craiului, un nepot care să preia tronul împărăţiei); **alegerea eroului** (fraţii cei mari nu trec proba iniţiatică); **înzestrarea cu unelte şi instrumente magice** (fiul cel mic dobândeşte hainele, armele şi mai ales calul năzdrăvan al tatălui său); **interdicţia** de a trece peste podul cu ursul; **încălcarea** ei de către fiul cel mic şi curajos; **deplasarea spaţială** între două împărăţii; **vicleşugul** (Spânul îşi înşală victima şi pune stăpânire pe ea); **sosirea incognito** (personajele sosesc sub identitate schimbată în împărăţia lui Verde-Împărat); **pretenţiile neîntemeiate** ale falsului erou; **încercările grele** (încercările sunt trecute de erou); **recunoaşterea** (identitatea eroului va fi dezvăluită în cele din urmă); **demascarea**

Scanned with OKEN Scanner

falsului erou, a Spânului; **pedeapsa** (falsul erou este pedepsit); **căsătoria** (eroul se căsătoreşte şi e înscăunat împărat).

Sub această structură generală de **basm popular** se ascund simboluri profunde, adunate, la fel ca în „Amintiri din copilărie", într-o idee esenţială. Ca şi Nică a lui Ştefan a Petrei, Harap-Alb se angajează într-o fascinantă aventură a cunoaşterii, întâmpinând aceleaşi obstacole şi primejdii, cu deosebirea că, în basm, limitele realului şi ale imposibilului sunt în cele din urmă învinse. Ceea ce în „Amintiri din copilărie" nu se împlineşte, frustrările şi eşecurile lui Nică se substituie aici prin izbânda finală a eroului de basm. Drumurile sale devin, în „Povestea lui Harap-Alb", călătorii de dimensiuni cosmice, „În înaltul ceriului,/ Văzduhul pământului;/ Pe deasupra codrilor,/ Peste vârful munţilor;/ Prin ceaţa măgurilor,/ Spre noianul mărilor [...]/ De la nouri către soare,/ Pintre lună şi luceferi,/ Stele mândre lucitoare", Creangă vădind aici, în mod neaşteptat, aceeaşi vocaţie a imaginării spaţiilor astrale ca şi Eminescu. În sensurile sale adânci, ultime, „Povestea lui Harap-Alb" simbolizează astfel **epopeea cunoaşterii şi a existenţei umane**, proiectate când şi când, nu totdeauna, în fabulos.

De aceea, corelaţia **real-fantastic** este aici mai bine marcată decât în alte creaţii de aceeaşi factură. Povestea se iniţiază parcă de aproape, cu întâmplări petrecute de curând, într-o lume cunoscută şi accesibilă ascultătorilor, ieşită temporar din sfera miticului: „Amu cică era odată într-o ţară un craiu, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai depărtată...". Se pot distinge, în arhetipologia generală, mai multe **trepte ale arhaităţii**, dar în basmul cult, şi mai ales la Creangă, nu se mai atinge niciodată faza miticului autentic, originar, cu întâmplări petrecute *in illo tempore*. Creaţiei originare a lumii autorul îi adaugă efortul de creaţie propriu, vocaţia sa demiurgică, impregnată cu o mare doză de ironie şi de umor faţă de evenimente şi personaje, acestea fiind, pe scara arhetipologiei generale, atribute ale realismului. Satira, ironia, umorul sunt modalităţi de desacralizare a mitului, de înscriere a sa, dacă nu în cotidian, ca în literatura realistă, cel puţin aici, în poveşti, într-o fază intermediară, **eroică**, întâlnită la Rabelais sau la Cervantes. La Creangă este, se pare, ceva mai mult: râsul său, ca şi în „Amintiri din copilărie" de altfel, nu este neapărat o coborâre, ci o accedere la starea mitică a personajelor şi a întâmplărilor. Râsul său este, astfel, hohot ai zeilor, un **râs homeric**.

Din punctul de vedere al realităţilor şi al situaţiilor ilustrate, „Povestea lui Harap-Alb" aparţine acestui nivel de reflectare a realului: **lumea** este, ca şi în celelalte poveşti, deja **umanizată**, chiar personajele divine sunt **antropizate**, prin specularea genială a unei erori ce ţine de sistemul referenţial al povestitorului anonim. Nu e de mirare că Sfânta Duminică are înfăţişarea unei femei în vârstă (procesul de erodare a frumuseţii este general în desacralizarea mitului), că Dumnezeu umblă pe pământ sub o formă ce nu înspăimântă, nici nu provoacă smerenie, fiind un fel de bunic dotat cu puteri ieşite din comun, ce are grijă de fiecare destin în parte şi care nu se abţine să facă acte caritabile pentru personajele preferate. Ca orice alt basm, „Povestea lui Harap-Alb" este, în schema epică de bază, o **scriere fantastică**, respectând **principiul dualităţii**, al **conflictului bine-rău**. Dar, deşi lucrurile ar putea fi atât de mult simplificate, accentul este pus pe **scriitură** şi pe **atmosferă**, pe **conturarea personajelor** şi a **situaţiilor comice**, pe **limbajul popular** şi pe variantele dialectale ale limbii române. Harap-Alb se confruntă cu mai multe tipuri de rău: **neputinţa omului** de a săvârşi fapte eroice, de a stăpâni timpul şi spaţiul, fiind nevoit să apeleze la calul năzdrăvan, la furnică, albină, la tovarăşii miraculoşi; **viclenia lumii**, reprezentată de omul spân; **lupta cu forţele naturii**, cu ursul, cu cerbul, chiar cu **demonia** împăratului Roş, care îl supune pe erou la nenumărate încercări.

Scanned with OKEN Scanner

Timpul basmului cult, deşi **nedeterminat**, nu mai este unul **mitic**. Nici calul, care vorbeşte, mănâncă jăratic şi zboară ca vântul şi ca gândul, nu mai pare, în convenţia basmului cult, cu adevărat ieşit din comun; el face parte din categoria **animalelor fantastice domestice** şi, ca atare, nu poate uimi, cititorul sau ascultătorul basmului aşteptându-se, într-un firesc al convenţiei literare, oricând să apară. Animalele fantastice sau imaginare întâlnite în visele copiilor sunt, de multe ori, un fel de **substitute ale camarazilor** de joacă. De fapt, prin raportarea tuturor acţiunilor la un cadru compatibil cu realul, trăirile sunt **diminuate**, aduse într-un perimetru al lumii apropiate. Cum s-ar spune în basm se povesteşte **o aventură a unui fecior de crai plecat în căutarea fericirii sale lumeşti**. Poate de aceea, drept consecinţă a acestei nedeterminări umane, a acestei imperfecţiuni **a lumii nefacerii**, „mai toate ţările erau bântuite de războaie grozave", de primejdii şi cine se duce la capătul lumii riscă să rămână acolo pentru totdeauna, ceea ce, de altfel, se şi întâmplă cu feciorul cel mic al craiului. Este de remarcat însă că, pe măsură ce înaintăm în **timpul arhaic**, călătoriile se fac mai uşor, aventurile sunt mai firesc realizabile. În „Povestea lui Harap-Alb" mai greu este începutul acţiunii. Primii doi fii de crai chiar îl ratează definitiv, rămânând în **timpul comun**, comod, aparent protejat, al existenţei. Pentru ei, ca şi pentru Nică în „Amintiri din copilărie", spaţiul **se închide**, devine **protector**, **aventurile** se realizează la dimensiuni reduse, primul eşec întorcându-i la casa părintească, cu „lehamite şi de împărăţie şi de tot". **Regresiunea dimensiunilor** este caracteristica esenţială a coborârii în **timpul prozaic**. Dacă în epopeile despre facerea lumii, despre luptele între generaţiile de zei, naraţiunea avea dimensiuni mitice, pe măsura trecerii timpului pământul este abandonat unor fiinţe cu puteri mai reduse, care acţionează într-un univers limitat.

În „Povestea lui Harap-Alb", acţiunea oscilează între **real** şi **mitic**, se proiectează în permanenta ambiguitate **real-fantastic**, personajele umane păstrând toate caracteristicile unor fiinţe obişnuite: timpul lor trece repede, la cârma împărăţiei trebuie să vină descendenţi destoinici, substituţi care să ducă mai departe programul existenţial: „Amu cică împăratul acela, aproape de bătrâneţe, căzând la zăcare, a scris carte frăţine-său craiului...". Acesta este motivul începerii aventurii şi, prin ineditul ei, ce poate schimba destine pământene, impune şi **încercarea iniţiatică** pe care trebuie să o îndeplinească cei trei fii de crai pentru a deveni vrednici urmaşi ai tatălui lor. La fel ca în „Amintiri din copilărie" şi în alte poveşti, drumul presărat cu primejdii devine **probă iniţiatică**, pentru a face posibilă alegerea între cei trei fii de împărat. Numărul **trei** este, şi acesta, ca în orice basm, magic: fiii de crai sunt trei, dar numai al treilea are calităţi superioare, fiind capabil de **aventură**, de a **trece dincolo** de limitele realului. În plus, el este **predestinat**, fapt dezvăluit de Sfânta Duminică: „...ţie a fost scris de sus să-ţi fie dată această cinste.".

Pentru a face faţă încercării, fiul cel mic îşi procură, sfătuit îndeaproape de Sfânta Duminică, **instrumentele** necesare izbânzii. Sub aparenţa de babă „stremţuroasă", „gârbovă de bătrâneţe, care umbla după milostenie", Sfânta Duminică, prin puterile magice pe care le are („ştiu dinainte ceea ce au de gând să izvodească puternicii pământului şi adeseori râd cu hohot de nepriceperea şi slăbiciunea lor"), este un **agent al destinului** şi îl determină pe fiul de crai să privească lumea cu alţi ochi, să o cunoască în adevărata ei esenţă. Calul dobândit la îndemnul ei este un mijloc de transport fantastic; el devine tânăr, **se regenerează** mâncând jăratic, amintind de locuitorii miticei Atlantida sau ai Hiperboreei, care se păstrau tineri, vreme de o mie de ani, prin descărcări de fulgere. Calul **aşteaptă aventura**, este metamorfozabil, pare a fi uitat acolo din timpuri revolute, predestinat pentru astfel de acţiuni: timpul nu-l poate ucide, îi poate schimba numai aparenţa. Pentru astfel de personaje fantastice, înfăţişarea este doar un pretext de disimulare şi de integrare în lumea

Scanned with OKEN Scanner

cotidiană: ele trebuie să urmeze un calendar de existență similar cu al ființelor vii. Nu este de mirare, așadar, că o **atingere a lumii ascunse** îl preschimbă, îl face apt pentru misiune. Focul conține, de fapt, energia originară a vieții, numai basmele păstrând sensul ascuns al acestui adevăr primordial.

Viteza de deplasare este un alt mijloc de acces în lumea mitică: calul poate să-l ducă pe erou cu viteza vântului sau a gândului, să ajungă până la nori, la lună sau la soare, semănând cu acele **vimana** de care pomenesc scrierile indiene „Mahabharata" și „Ramayana", vehicule capabile să transporte călătorul pe Pământ, în Sistemul Solar și dincolo de el. La celți, un echivalent al calului este **corbul**, care poate să învingă și el timpul și spațiul pentru a ajunge în miticul paradis al femeilor frumoase și mereu tinere. Ființa umană este însă extrem de fragilă în raport cu puterile animalului fantastic, metamorfozat în calul năzdrăvan sub forma unui cal: „– Ei, stăpâne, cum ți se pare? Gândit-ai vreodată că ai să ajungi: soarele cu picioarele, luna cu mâna și prin nouri să cauți cununa? – Cum să mi se pară, dragul meu tovarăș? Ia, m-ai băgat în toate grozile morții, căci, cuprins de amețală, nu mai știam unde mă găsesc și cât pe ce erai să mă prăpădești."

Calul pare că poate deplasa chiar planurile temporale. **Nemurirea** de care se bucură demonstrează că provine dintr-un loc situat dincolo de timp: calul l-a slujit, în tinerețe, și pe tatăl eroului, ciclurile temporale neafectându-l. Cu el alături, pornit la drum, fiul de crai pierde șirul timpului: zilele se fac una, două, până la patruzeci și nouă, până când lumea, spațiul de fapt, se schimbă, eroul ajungând în cele din urmă într-un codru nepătruns, un labirint din care nu mai poate ieși. Codrul este un **obstacol** necesar în basm, un generator de piedici, pentru că de aici își face apariția Spânul, omul rău în genere, care instituie opoziția fundamentală a basmului dintre bine și rău. Referirile la astfel de personaje sunt numeroase în toate mitologiile popoarelor: la celți se vorbește de **Sleagh Maith**, demoni mici de statură, cărora le plăcea să hărțuiască oamenii singuratici. Viclenia este una dintre calitățile Spânului, de aceea, cu scopuri ascunse, el se angajează slugă la Harap-Alb. Drumul parcurs de cei doi este **pustiit**, oamenii își fac apariția cu greu, iar cantitatea de vegetație arată gradul de întoarcere în **timpul arhaic**, semn al imersiunii în vremurile mitice. Tipologic, aparent, în planul comun al basmului, Spânul reprezintă **ființa primară**, **imperfectă**, nutrind însă ambiții de mărire și reușind, prin șantaj, să devină stăpânul lui Harap-Alb. Spânul este însă, în basmul lui Creangă, un personaj absolut necesar, care trebuie să desăvârșească, prin asprime și mascată cruzime, inițierea protagonistului, e **un personaj-instrument**, pe care calul năzdrăvan l-ar putea oricând suprima cu ușurință, lucru ce se produce însă numai la sfârșitul basmului, când Spânul și-a încheiat misiunea inițiatică.

În schimb, deși este naiv, ușor de păcălit, deloc un Făt-Frumos obișnuit din basme, feciorul de crai are calități intrinseci, prin care devine învingător, până la urmă, în lungul șir de încercări la care este supus în continuare. Biruind **ursul** din grădina cu „sălăți", **animal htonian**, păzitor al roadelor pământului, și **cerbul** cu blana țesută cu nestemate, **ființă solară**, care poartă lumina, stăpânind deci forțele telurice și cosmice, Harap-Alb săvârșește **o nouă inițiere**, se reinițiază după eroarea făcută. Spânul, aparent condus nu de inteligență, ci de viclenie și de ură, în loc să-l răpună pe fiul de crai, îl fortifică, îl pregătește cu adevărat pentru a fi împărat.

Călătoria către împăratul Roș este cea mai neobișnuită și mai plină de pitoresc, Harap-Alb întâlnind alte personaje donatoare și alte personaje adjuvante: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor și tovarășii năzdrăvani, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă. Fiecare deține controlul absolut asupra **stihiilor naturii**, putând micșora sau mări,

Scanned with OKEN Scanner

la nevoie, dimensiunile unui dezastru. Încercările inițiatice devin tot mai numeroase, într-o adevărată avalanșă, parcă pentru a surprinde și apoi compensa punctele slabe ale protagonistului acțiunii. Casa de aramă a împăratului Roș, menită să-i ardă pe oaspeții nedoriți, devine, la suflarea lui Gerilă, „un sloiu de gheață", mâncarea și băutura puse la dispoziție de gazdă în proporții pantagruelice sunt consumate într-un timp record, Flămânzilă și Setilă țipând apoi că mor de foame și de sete (parcă într-o reeditare a legendelor vechi germanice, unde zeul Thorr era capabil să mănânce boi întregi și să bea butoaie de bere), semințele de mac sunt separate de nisip cu ajutorul furnicilor, fata de împărat este găsită tocmai pe fața nevăzută a lunii de către Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă și tot ea este deosebită de sosia ei cu ajutorul Crăiesei albinelor. Tovarășii lui Harap-Alb sunt ridicați la rangul de eroi, asemenea calului năzdrăvan, neavând vârstă, ci fiind doar expresii ale stăpânirii și folosirii benefice a elementelor naturii. Aceste secvențe narative sunt cele mai expresive din cuprinsul basmului, îmbinând **sublimul acțiunilor** adjuvante cu **grotescul personajelor**, **dialogul sclipitor** cu efectele narative cele mai neașteptate, **umorul irezistibil** al situațiilor cu **ironia fină** la adresa împăratului Roș, care asistă stupefiat și neputincios la scenele incredibile prin care oaspeții săi desființează orice obstacol pus în calea dobândirii fetei de împărat. Prin a treia slujbă, aceea pentru dobândirea fetei împăratului Roș, cea mai dificilă, trecând, cu ajutorul tovarășilor năzdrăvani, alte șase probe inițiatice, Harap-Alb își împlinește destinul, își încheie un moment al vieții absolut necesar unui împărat, căsătoria.

Eliberându-se de sclavia Spânului cu ajutorul calului, al fetei împăratului Roș și al licorilor fermecate, **apa moartă** și **apa vie**, numai după ce, potrivit jurământului dat, va muri și va învia din nou, Harap-Alb devine, în finalul basmului, la rândul lui, împărat, iar tărâmul în care a ajuns este un capăt al lumii, un loc ce scapă trecerii timpului, unde petrecerea de nuntă durează o veșnicie, ca în bănuitele paradisuri celtice, în care lumea nu moare și nu îmbătrânește niciodată. Delimitarea între lumea reală și cea fantastică o face, la sfârșitul basmului, însuși Creangă, povestitorul, „un păcat de povestariu", care iese, odată cu noi, din spațiul fabulos al poveștii: „Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă. Cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (*CORINT 1*)

Ex. 3/ p. 6. Demonstrați, cu exemple din text, valoarea simbolică a indicilor privind timpul.

Incipitul basmului, destul de concis, cuprinde, în câteva fraze, referințe esențiale despre timp, spațiu, personaje și intriga acțiunii. Timpul din basmul „Povestea lui Harap-Alb" pierde acea situare expresă a acțiunii *in illo tempore*, părând mai apropiat de timpul povestirii, de narator și de presupușii ascultători/cititori. În incipit există două mărci temporale, „amu" (**timpul discursului**, prin care se pătrunde în spațiul narativ, reluat de mai multe ori pe parcursul textului, pentru menținerea atenției naratarului) și „odată" (**timpul fabulei**, care își diminuează rolul de proiecție a acțiunii în sfera mitică, a actelor originare, ca acel „a fost odată ca niciodată"). Timpul fabulei este astfel mai aproape de beneficiarii narațiunii, de ascultători sau de cititori, care percep acțiunea ca fiind posibilă și în lumea comună.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 2/ p. 6. Menționați spațiul în care se petrece acțiunea din „Povestea lui Harap-Alb" de Ion Creangă, insistând asupra acestei coordonate simbolice.

Spațiul este precizat, de asemenea, de la început: două împărății, marcate simplu, prin cuvinte comune, „o țară" inițială, condusă de un crai care avea trei feciori, de unde și pornește firul narativ, și „altă țară, mai îndepărtată", a lui Verde-Împărat, fratele craiului, care avea numai fete. Împărățiile sunt situate la antipozi și nu mai comunică între ele, căci pe vremea aceea drumurile erau primejdioase, iar lumea era bântuită „de războaie grozave". Spațiul narațiunii pornește dintr-un plan real și nici personajele nu se mai înscriu în aura mitică a basmului popular. Totuși, mai misterioasă și mai apropiată de fabulos este țara lui Verde-Împărat, în care se petrece și cea mai mare parte a acțiunii. În partea a doua a basmului, acțiunea se petrece, spectaculos, și într-o a treia împărăție, a împăratului Roș.

Cititorul află premise ale **intrigii** încă din incipit: țările sunt situate la marginile lumii, creându-se astfel necesitatea parcurgerii unui drum plin de primejdii; frații nu se mai văzuseră de la înscăunare și urmașii lor, feciorii craiului și fetele împăratului, nu se cunoșteau; apare imperativul succesiunii lui Verde-Împărat, care trebuia făcută numai pe linie masculină, iar acesta avea numai fete. În această secvență narativă predomină deci natura reală a spațiului, cu deschideri însă către fantastic și fabulos.

Spațiul și timpul marchează, în incipit, **starea inițială** de echilibru, de la care se instituie **dinamica acțiunii**. De regulă un basm începe cu **un dezechilibru** în cursul normal al lucrurilor, **un prejudiciu** care atentează la starea de bine a lumii, fapt ce duce implicit la apariția aventurii. Întotdeauna, **intriga** este declanșată de un gradient factual, care creează **conflictul** și tensiunea epică dintre bine și rău și dintre personajele antinomice reprezentative. În „Povestea lui Harap-Alb", intriga este determinată de o **prejudiciere genetică și succesorală**: împăratul Verde nu are urmași pe linie bărbătească, ci numai fete, care nu pot asigura succesiunea la tronul împărăției. În plus, **sănătatea** lui devine **precară**, căci era „aproape de bătrânețe, căzând la zăcare", și atunci îi scrie fratelui său, cerând să-i trimită pe unul dintre nepoți pentru a fi înscăunat împărat. Pe fratele său, pe craiul din poveste, nu-l mai văzuse de la altă acțiune succesorală, de la înscăunarea lor, probabil prin divizarea între ei a împărăției părintești. Prejudiciul, destul de subtil, cum se vede, este mult mai complex, cu efecte multiple, căci tulbură, în situația inițială, și viața tihnită a unei familii împărătești, prin competiția deschisă între fiii craiului pentru dobândirea dreptului de a merge în cealaltă împărăție. Toată acțiunea ulterioară a basmului este orientată pentru **refacerea echilibrului inițial al lumii**, până la o nouă situație de „criză", când altă generație de eroi va relua efortul reparatoriu.

Ex. 4/ p. 10. Identificați elementele esențiale din portretele personajelor, în măsură să definească structura de basm a operei literare „Povestea lui Harap-Alb" de Ion Creangă.

În conturarea atmosferei de basm și implicit a personajelor, **supranaturalul, miraculosul** și **fabulosul** sunt noțiuni interferente, destul de greu delimitabile în exerciții aplicative pe text, întrucât elementele supranaturale, adică cele care depășesc trăsăturile reale, se înscriu și în sfera reprezentărilor fabuloase, acestea atingând uneori proporții miraculoase, greu explicabile sau cu totul surprinzătoare. **Elementele supranaturale** se evidențiază în primul rând prin însușirile neobișnuite ale personajelor adjuvante ale protagonistului: calul năzdrăvan îl poate transporta cu viteza gândului și a vântului, Sfânta Duminică îl ajută pe Harap-Alb și dispare prin imaterializare, ființele fantastice sunt vorbitoare. **Elementele fabuloase** construiesc o imagine ireală a lumii în care are loc acțiunea, constând în

Scanned with OKEN Scanner

deplasarea personajelor peste nouă mări şi nouă ţări, până la marginea lumii, în probele pe care le trece eroul, în puterile tovarăşilor năzdrăvani ai lui Harap-Alb, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, mutanţi *avant la lettre*. **Miraculosul** se vădeşte în rezolvarea unor situaţii aparent fără scăpare: salvarea personajelor din casa de aramă înroşită în foc, prinderea fetei împăratului Roş, salvarea lui Harap-Alb cu ajutorul apei vii şi a apei moarte.

În acest orizont fabulos, întâlnirea, în drumul către împăratul Roş, a celor cinci tovarăşi năzdrăvani constituie, pentru Ion Creangă, un prilej excepţional de a-şi pune în valoare marea artă de portretist. Secvenţele narative invadate de un comic dezlănţuit se întâlnesc în partea a doua a basmului, în călătoria lui Harap-Alb către împăratul Roş şi în întâmplările de la curtea acestuia. Aşezate de la început într-un orizont fabulos, specific acţiunii basmului, evenimentele se particularizează în întâmplări neobişnuite, în portrete de mare efect şi într-o artă desăvârşită a dialogului, rar întâlnită, cu această valoare expresivă, într-o asemenea scriere.

Se creează astfel situaţii narative ce nu mai pun accent pe acţiune, ci pe **descriere** şi **dialog**. Naraţiunea mută numai, în text, cadrul spaţial, prin tipica formulă de basm „mai merge el cât merge" sau „şi mai mergând ei o bucată", mai importante fiind vizualizarea şi aducerea în prezent (prin interjecţie) a fiecărui personaj, a cărui înfăţişare stă sub semnul miraculosului: „numai iaca ce vede o dihanie de om" sau „numai iaca ce vede Harap-Alb altă minunăţie şi mai minunată". Naratorul face, de fiecare dată, un popas descriptiv, în care arta lui Creangă se manifestă din plin, prin **viziune caricaturală**, **ironie**, **umor**, **dialog scânteietor**, **portret definitoriu** extrem de elocvent. Figura de stil integratoare a tuturor detaliilor este **hiperbola**, exagerarea şi amplificarea trăsăturilor fizice şi a puterilor personajelor ţinând de o viziune rabelaisiană.

Gerilă, primul năzdrăvan întâlnit în cale, este „o dihanie de om", cu o înfăţişare „de spăriet", având „nişte urechi clăpăuge" şi „buzoaie groase şi dăbălăzate", care, când sufla promoroacă printre ele, se răsfrângeau „în sus peste scăfârlia capului" şi „în jos, de-i acoperea pântecele". În el se concentrează una dintre stihiile cosmice, gerul, portretul interior al personajului fiind perceput ca o manifestare neobişnuită a acestei forţe copleşitoare a naturii: „ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de o palmă". Expresie antropică a unui fenomen meteorologic neobişnuit, Gerilă „aşa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul". Mai mult, cu el intră în rezonanţă întreaga natură, „toată suflarea şi făptura de primprejur", încât, într-o imagine hiperbolică, „vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau, şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger". Naratorul pare să epuizeze detaliile şi limitele descrierii, conchizând printr-o intervenţie directă în discurs: „Mă rog, foc de ger era, ce să vă spun mai mult". În acest moment intră în acţiune personajul principal, Harap-Alb, care până acum, cu „ţurţuri la gură", dar „neputându-şi stăpâni râsul", a avut numai rol de spectator. El identifică personajul („nu mânca haram şi spun drept, tu eşti Gerilă?") şi îl ia cu el la drum, nu fără a-şi manifesta ironia în faţa unei asemenea minunăţii: „de-abia te-i mai încălzi mergând la drum, căci nu e bine când stai locului.".

Flămânzilă şi Setilă, **personaje complementare**, chinuite de abisuri gastronomice niciodată potolite, sunt zugrăviţi după aceeaşi **tehnică a paradoxului**, a **grotescului** şi a **hiperbolei**. Dincolo de aspectul său monstruos, de „namilă de om", care „mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri şi tot atunci striga în gura mare că crapă de foame", el este o **fiinţă stihială**, însăşi „foametea, sac fără fund", una dintre relele cele mai de temut ale omenirii. Portretul lui Setilă, celălalt personaj fabulos, „fiul secetei", „prăpădenia apelor", se constituie prin aceeaşi **invenţie paradoxală de detalii**: este şi el „o arătare" cu „grozav burdăhan şi nesăţios gâtlej", care seacă tot ce înseamnă element acvatic pe faţa pământului, iar, când vorbeşte, începe „a-i ţâşni apa pe nări şi pe urechi, ca pe nişte lăptoace de mori".

Scanned with OKEN Scanner

Al patrulea tovarăș năzdrăvan, Ochilă, așezat și el sub semnul **monstruosului fizic**, este caracterizat prin trei viziuni narative diferite. Mai întâi, naratorul îl prezintă ca „o schimonositură de om" cu un singur ochi, „mare cât o sită", cu un paradox vizual care îi și dă marea putere de a sonda infrastructura materiei: „când îl deschidea, nu vedea nimica", dar, când îl ținea închis, vedea „și în măruntaiele pământului". Descrierea personajului se produce, în al doilea rând, prin **autocaracterizare**, Ochilă enumerându-și „ca un smintit" toate puterile stranii, fabuloase, pe care numai știința modernă le-ar putea explica: la suprafață, lucrurile îi apar „găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede", dar dincolo de ele i se arată o mulțime de „văzute și nevăzute", iarba cum crește, soarele și luna după apus, stelele în mare, în fine, o lume pe dos, în care noțiunile de sus și jos își pierd sensul. **Ironia** nu lipsește din replica sa, numindu-i pe privitori „guri căscate" care nu se mai satură de așa minunație. În fine, comicul secvenței, dat de râsul-plânsul înfățișării personajului, se amplifică printr-o **enumerație** de nume definitorii, specifică rostirii populare, rimată și anecdotică, prin replica lui Harap-Alb: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați". Acesta este un **discurs de acceptare** în grupul tovarășilor năzdrăvani, mereu întâmpinat de pretendenți cu aceeași formulă cu rol de **prolepsă** în desfășurarea acțiunii: „– Râzi tu, râzi, Harap-Alb – zise atunci Ochilă, uitându-se închiorchioșat – dar unde te duci, fără de mine rău are să-ți cadă. Fata împăratului Roș nu se capătă așa de lesne, cum crezi tu. Din gardul Oancei ți-a da-o împăratul, dacă n-oi fi și eu pe acolo."

Păsări-Lăți-Lungilă domină **dimensiunile terestre** și **cosmice** ale spațiului: „când voia, așa se lățea de tare, de cuprindea pământul în brațe", iar, în altă împrejurare, „așa se deșira și se lungea de grozav, de ajungea cu mâna la lună, la stele, la soare și cât voia de sus". Stăpânind văzduhurile, el este „ciuma zburătoarelor", căci, situat tot în sfera grotescului și primitivului monstruos, „le prindea cu mâna din zbor, le răsucea gâtul cu ciudă și apoi le mânca așa crude, cu pene cu tot".

Deplasarea acestui convoi insolit pornit pe drumurile lumii îndepărtate este devastatoare, dar, prin modul în care povestește Creangă, stârnește un râs irepresibil, fiecare dintre tovarășii năzdrăvani ai lui Harap-Alb manifestându-se în modul cel mai natural cu putință: Gerilă „potopea pădurile prin ardere"; Flămânzilă „mânca lut și pământ amestecat cu humă, și tot striga că moare de foame"; Setilă „sorbea apa de prin bălți și iazuri"; Ochilă vedea „Câte-n lună și în stele,/ De-ți venea să fugi de ele"; Păsări-Lăți-Lungilă „ademenea zburătoarele – și jumulite-nejumulite, ți le păpa pe rudă, pe sămânță". Numai Harap-Alb „nu aducea nici o supărare", dar, privind în jurul său, medita la imaginea „lumii pe dos", astfel încât naratorul trage concluzia: „Lumea asta e pe dos/ Toate merg cu capu-n jos;/ Puțini suie, mulți coboară./ Unul macină la moară".

Această maximă inserată în povestire confirmă esența comicului, explicată de pildă de Adrian Marino: „Explicația interioară a comicului stă în conștiința ascunsă sau declarată a unui ideal contrariat, a unei valori înalte negate sau minimalizate [...] Intervenția sa semnalează și restabilește, în felul său, ordinea universală amenințată, negarea unei idei absolute".

Sosirea la împărăție, marcată prin aceeași **formulă mediană**, „mai merg ei cât merg" (merg pe calea nesfârșită a narațiunii, căci „cuvântul din poveste înainte mult mai este"), are un aspect fabulos, un fabulos cotidian însă la Creangă, cu nimic mai prejos decât al unor secvențe din „Amintiri din copilărie". Ceata eterogenă a eroilor năzdrăvani, porniți la drum în chip de pețitori, „parcă era oastea lui Papuc Hogea Hogegarul", febrilă și imprevizibilă, mișcându-se în grămadă, intrând „buluc" la împărăție ca într-o ogradă din Humulești.

Creangă alcătuiește grupului insolit un pitoresc **portret colectiv**, surprins **în mișcare**, printr-o **formulă mediană** reluată cu insistență în basm: „merg ei cât merg, și într-o

Scanned with OKEN Scanner

târzie vreme ajung la împărăție, Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste înainte mult mai este." Mişcarea în grup, „tusşese", percepută printr-un umor irepresibil, este rapidă, căci, „cum ajung odată intră buluc în ogradă", cu „Harap-Alb înainte şi ceilalți în urmă". În acest moment, diferențierea personajelor este minimă, ilustrată numai prin aspectul bizar al chipurilor şi al îmbrăcămintei: „care de care mai chipos şi mai îmbrăcat, de se târâiau ațele şi curgeau oghelele după dânşii", încât păreau oastea decrepită a lui „Papuc Hogea Hogegarul", alt personaj caraghios imaginar. Îndrăzneala grupului de petitori este fără margini, întrucât se şi înfățişează pe dată Împăratului Roş şi, fără preparative inutile, spun pe nerăsuflate „de unde, cum, cine şi pentru ce anume au venit".

Extrem de interesantă este, în întâmplările de la curtea Împăratului Roş, inversarea rolului personajelor. Deşi **eroul basmului** este Harap-Alb, iar tovarăşii năzdrăvani sunt doar **personaje episodice**, faptele eroice le săvârşesc numai aceştia, protagonistul dispărând treptat ca personaj. El rămâne numai în postură de martor, de cele mai multe ori moderator al impulsurilor însoțitorilor săi. Revenirea sa la rolul inițial se face în finalul basmului, când se înfruntă cu Spânul, tovarăşii năzdrăvani dispărând, printr-o simplă despărțire, fără efuziuni, din spațiul narativ.

Se relevă astfel, şi aici, caracteristicile basmului cult, care, dincolo de schema prestabilită a funcțiilor narative ale basmului fantastic, dezvoltă sensuri complementare, **scene** ilare, **comice** sau **groteşti**, portrete bine conturate, specifice literaturii îndelung elaborate. G. Călinescu remarca de altfel ambivalența acestei structuri narative: „Amestecul de realism şi de fabulos este mai bătător la ochi şi mai neaşteptat în «Povestea lui Harap-Alb», în care ar trebui să predomine miraculosul şi irealitatea.".

Ex. 5/ p. 7. Comentați deznodământul, insistând asupra semnificației acestuia în scenariul narațiunii „Povestea lui Harap-Alb" de Ion Creangă.

Având în preajmă tovarăşi năzdrăvani, Harap-Alb reuşeşte s-o pețească pe fata împăratului Roş, iar ştirea ajunge la împăratul Verde mai repede decât sosirea lor, prin mesajul unei turturele. Dar Harap-Alb nu-şi poate prevedea viitorul („vorba cântecului: De-ar şti omul ce-ar păți,/ Dinainte s-ar păzi!") şi, când fata de împărat îl demască pe falsul fiu de împărat, pe Spân („– Lipseşte dinaintea mea, spânule! Doar n-am venit pentru tine, ş-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al Împăratului Verde."), acesta „se răpede ca un câne turbat la Harap-Alb, şi-i zboară capul dintr-o singură lovitură de paloş". Tot fata împăratului Roş îl învie pe Harap-Alb prin procedee magice: „Iară fata împăratului Roş, în învălmăşagul acesta, răpede pune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce, toarnă apă moartă să steie sângele şi să se prindă pielea, apoi îl stropeşte cu apă vie şi atunci Harap-Alb îndată învie, şi ştergându-se cu mâna pe la ochi, zice suspinând:

– Ei, da' din greu mai adormisem!"

Inițierea în viață şi în moarte este un ritual arhaic, semnificând „trecerea spre tărâmul de dincolo", coborârea în Infern, pe care Mircea Eliade o consideră „o moarte inițiatică, o experiență capabilă de a întemeia un nou mod de existență". Regele sumerian Ghilgameş, erou al cunoscutei epopei, este supus unei astfel de treceri, dar nu reuşeşte să o ducă până la capăt. La fel, eroii din epopeile celtice se trezeau prin intervenția unui „cuptor al reînvierii", supuşi unei energii biologice extraordinare. Pentru ca un om să devină nemuritor, trebuia să străbată porțile morții. De aceea, încercarea lui Harap-Alb este mai mult decât o simplă inițiere, devine chiar o încercare de a cuceri eternitatea, prin relativizarea timpului, fapt sugerat de somnul nedefinit care îl cuprinsese pe erou în clipa morții, dar şi de finalul basmului, prin ideea că „a ținut veselia ani întregi, şi acum mai ține încă".

Scanned with OKEN Scanner

Sugestii de răspuns pentru exerciții din manual (SIGMA)

Ex. 2/ p. 13. Stereotipia basmului (popular sau cult) constă şi în existența unor **formule inițiale, mediane şi finale**. Formula inițială are rolul de a-l scoate pe cititor din realitatea cotidiană şi de a-l introduce în lumea miraculoasă a basmului. Formula mediană este o modalitate de „control" al relației dintre narator şi public. Formula finală are rolul de a-l readuce pe cititor în realitatea cotidiană şi de a-l face apt să recepteze mesajele acestei realități. Identificați şi comentați aceste formule. De ce credeți că povestitorul recurge la o variantă ludică de final? Cum se realizează fuziunea dintre lumea miraculoasă şi atemporală a basmului şi realitatea cotidiană a „povestariului"?

În basmul popular, formula inițială stabileşte timpul şi locul desfăşurării acțiunii într-o vreme fabuloasă, când se întâmplau lucruri nemaiauzite: puricii săreau până la cer cu nouăzeci şi nouă de oca prinşi de picioare, animalele vorbeau, „plopii făceau pere şi răchita micşunele". Formula mediană ține de adresarea la persoana a doua: „Mă rog, nebunii de a lui: Câte-n lună şi în stele/ De-ți venea să fugi de ele,/ Sau să râzi ca un nebun./ Credeți-mă ce vă spun!" sau „Că e laie,/ Că-i bălaie;/ Că e ciută/ Că-i cornută", în timp ce formula finală anunță reintrarea în realitate, anulând dihotomia **timp – atimp, timp mitic – timp real**, nerelativizat.

Basmul cult are aceeaşi formulă de început ca şi basmul popular, în „Poves'ea lui Harap-Alb" fiind redusă la minim şi făcând mai lentă intrarea într-un spațiu-timp, într-un **cronotop fabulos**: „Amu cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată. Şi împăratul, fratele craiului, se numea Verde-Împărat; şi împăratul Verde nu avea feciori, ci numai fete.". Cei doi, unul cu nume generic, Verde-Împărat sugerând probabil eternitatea, viața, erau aşezați la margini de lume, unul „la o margine a pământului, şi crăiia istuilalt la o altă margine". Vremurile, mai apropiate de timpurile istorice, se remarcă prin războaie nesfârşite şi cumplite, care întorc lumea către haos: „Şi apoi, pe vremile acele, mai toate țările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape şi pe uscat erau puțin cunoscute şi foarte încurcate, şi de aceea nu se putea călători aşa de uşor şi fără primejdii ca în ziua de astăzi." Chiar drumurile eroilor inițiatici, cum este Harap-Alb, se încurcă des, prin diverse piedici sau prin rătăciri în păduri nepătrunse, iar menirea eroilor este de a pune ordine într-un univers entropic, în care mereu se infiltrează forțele răului.

Formulele mediane se înscriu, în „Povestea lui Harap-Alb", într-un **ritual al narațiunii**, revenind cu insistență şi cu minime variații, tocmai pentru a da fluență şi cursivitate discursului. Mai întâi **metafora drumului**, atât de cunoscută la Creangă: „Şi merg ei o zi, şi merg două, şi merg patruzeci şi nouă"; „Şi merg ei, şi merg cale lungă să le-ajungă, trecând peste nouă mări şi peste nouă țări şi peste nouă ape mari"; „Şi merge el cât merge"; merg ei cât merg „şi într-o târzie vreme ajung la împărăție". Imaginea drumului este redată în stilul basmului popular, prin **repetiții tipice**, la care Creangă adaugă **rima interioară** a frazei şi supralicitează obstacolele trecute: „Şi merg ei, şi merg cale lungă să le-ajungă, trecând peste nouă mări şi peste nouă țări şi peste nouă ape mari, şi într-o târzie vreme ajung la împărăție.". Dacă parcurgerea drumului se înscrie în sfera fabulosului, protocolul primirii la curte a falsului nepot şi moştenitor al tronului are cea mai banală tentă realistă, fără nimic spectaculos. Alteori, când exprimă zborul calului năzdrăvan, formulele mediane iau aspect poetic, figurând marile spații cosmice şi iuțeala gândului în deplasare.

În spațiul narațiunii, formula finală fixează împlinirea destinului eroului, dar identifică şi poziția naratorului față de cele relatate. Cititorul receptează imaginea fabuloasă

Scanned with OKEN Scanner

a nunții, observând în același timp și retragerea naratorului din spațiul povestirii, care semnifică deplasarea treptată de la basm la realitate. La nuntă participă, după tiparul basmului, **personajele adjuvante**, „Crăiasa furnicilor/ Crăiasa albinelor/ Și Crăiasa zânelor", împărați și împărătese, dar și „un păcat de povestariu", regizorul scenariului fantastic, aparținând spațiului real, căci e „fără bani în buzunariu", apanaj al multor oameni din popor. Finalul basmului surprinde astfel două **lumi paralele**: una de basm, în care „a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă" și „chiar și sărăcimea bea și ospăta", și una reală, de „la noi", în care „cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă".

Ex. 6/ p. 13. Alți exegeți (v. Florin Ioniță, „I. Creangă: Amintiri din copilărie. Povești", Editura Corint, București, 1998, pp. 180-190) vorbesc chiar de un scenariu prestabilit, de ***o înscenare*** la care sunt ***complici*** împăratul, calul, Spânul, Sfânta Duminică. Această complicitate formativă este susținută de o serie de argumente: nefireasca pasivitate a calului în secvența citată (v. și Vasile Lovinescu, „Creangă și creanga de aur", Editura Cartea Românească, 1989), comportarea lipsită de logică a Spânului care, odată intrat în posesia cărții, a banilor și a armelor fiului de crai, ar fi putut să-l ucidă, deoarece nu de un rob are nevoie, ci de o nouă identitate etc. Cum se explică atunci gestul, surprins spre finalul basmului, prin care Spânul „se răpede ca un câine turbat la Harap-Alb, și-i zboară capul dintr-o singură lovitură de paloș"? În elaborarea răspunsului, corelați acest gest cu condițiile impuse prin jurământ: „atâta vreme să ai a mă sluji, până îi muri și iar îi învia".

Scenariul narativ extrem de complex al basmului lui Ion Creangă, care de altfel îl singularizează în tipologia basmului cult, se bazează pe conlucrarea deplină, în scop inițiatic, a personajelor cu valoare mistagogică. Pentru Sfânta Duminică funcționează, cu rol moralizator și inițiatic, ideea esențială a **destinului**, pe care Harap-Alb trebuie să și-l ducă la capăt. Lumea se înscrie într-un dat existențial, din care eroul nu poate să iasă: viitorul și trecutul sunt bătute în cuie, prestabilite, de aceea Sfânta Duminică nu face decât să constate acest lucru: „Așa e lumea asta și, de ai face ce ai face , rămâne cum este ea; nu poți s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului."

Spânul cunoaște desfășurarea temporală a evenimentelor, fără însă a putea interveni. El este o ființă miraculoasă, care nu face decât să îndeplinească o misiune, având o dublă funcție, de mistagog (căci avea puterea de a cunoaște aspecte ascunse ale realității) și de agent al Răului. Calul face parte din aceeași ordine transcendentă, respectând desfășurătorul temporal, și de aceea este pasiv în fața unor evenimente aparent determinante de variante de viitor diferite. El știe că viitorul este asemenea unei suprafețe elastice, care se deformează pentru un timp, revenind ulterior la forma inițială. De aceea, încercările lor de a construi viitorul, într-o formă acceptabilă, de o parte a Binelui, de o alta a Răului, sunt sortite, de la bun început, eșecului. Evoluția eroilor negativi și pozitivi se încadrează în **timpul sacru**, „ciclic, reversibil și recuperabil", personajele intrând într-un cerc în care poveștile se repetă cu aproximație. De aceea, Spânul, beneficiind de arta prevestirii, îi spune de la început fiului de împărat: „atâta vreme să ai a mă sluji, până îi muri și iar îi învia", prefigurând prin aceasta toate evenimentele esențiale ale basmului. Niciunul dintre aceste personaje fantastice nu poate schimba secvențialitatea evenimentelor, fiecare lăsându-se de aceea angrenat în joc.

Calul năzdrăvan, atât mijloc de transport, cât și sfătuitor demn, inițiat, moralizator în sens superior, îi arată că un tip de gândire mereu ezitant și pesimist nu se potrivește unui erou: „Dac-ar sta cineva să-și facă samă de toate cele, cum chiteşti d-ta, apoi atunci ar trebui să vezi tot oameni morți pe toate cărările... Nu fi așa de nerăbdător! De unde știi că nu s-or

Scanned with OKEN Scanner

schimba lucrurile în bine şi pentru d-ta? Omul e dator să se lupte cât a putea cu valurile vieţii, căci ştii că este o vorbă: «Nu aduce anul ce aduce ceasul.» Când sunt zile şi noroc, treci prin apă şi prin foc, şi din toate scăpi nevătămat. Vorba cântecului: Fă-mă, mamă, cu noroc,/ Şi macar m-aruncă-n foc.".

Spânul este un **personaj negativ, antagonist**, uşor de biruit de animalul năzdrăvan: „Nu te teme, ştiu eu năzdrăvănii de ale spânului; şi să fi vrut, de demult i-aş fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-şi mai joace calul.". Acesta nu-l suprimă aşadar de la început, deoarece un asemenea act nu se înscrie în scenariul basmului, care cuprinde o temă iniţiatică la îndeplinirea căreia conlucrează toate personajele, craiul, Sfânta Duminică, Spânul, calul năzdravan. Acelaşi sfat îl dă eroului şi Sfânta Duminică, îndemnându-l să aibă răbdare: „Dar până atunci mai rabdă, Harap-Alb, căci cu răbdarea îi frigi pielea.". Este o convenţie tacită, presupusă prin însăşi succesiunea de funcţii ale basmului, care proiectează întâmplările într-un spaţiu fabulos.

Povestea Spânului este întâlnită în multe mitologii ale lumii. Purtând acest nume numai în variantele balcanice, în special neogreceşti, la alte popoare îi corespund Sleagh Maith, ikali, elfi, troli. Spânul este înzestrat cu o viclenie procedurală, prin care ajunge foarte aproape de împlinirea planurilor sale. La început este umil, predispus la sfaturi bune şi la ajutorarea fiului de crai: „Dar aşa muncesc, muncesc, şi nu s-alege nimica de mine, pentru că tot de stăpâni calici mi-am avut parte.". În cele trei înfăţişări ale sale, Spânul are grijă să-l avertizeze pe erou că străbate pustietăţi nepătrunse, pe care nu le poate răzbi singur, aşa că Harap-Alb regretă că nu l-a luat cu el măcar pe al doilea Spân, pentru că, zice el: „De ce mergi înainte, numai peste pustietăţi dai; parcă a pierit sămânţa omenească de pe faţa pământului."

Ţara prin care umblă Harap-Alb pare a fi a oamenilor spâni: „Dacă ţi-i vorba de aşa, ai să-ţi rupi ciochinele umblând şi tot n-ai să găseşti slugă cum cauţi d-ta, că pe-aici sunt numai oameni spâni.". Omul spân afirmă că nu are o înfăţişare plăcută (neavând „ochi negri, săruţi şi albaştri"), dar că îşi slujeşte stăpânul „cu dreptate". Când fiului de crai i se încurcă de tot cărările în codrii întunecoşi, Spânul se angajează să-i fie slugă, pentru ca mai târziu să răstoarne situaţia şi să devină stăpânul lui, botezându-l, ca într-o nouă naştere, Harap-Alb. Personaj malefic, Spânul are o înfăţişare ce se traduce prin urâţenie fizică şi morală. El îl face rob pe fiul cel mic al împăratului, singurul capabil să treacă toate probele, chiar pe aceea a podului, unde apăruse tatăl său, deghizat în urs. La început, când coboară în fântână, vorbele Spânului sunt umile şi înşelătoare: „– Doamne, stăpâne, nu ştii cât mă simţesc de uşor; de parcă îmi vine să zbor, nu altăceva. Ia vâră-te şi d-ta oleacă, să vezi cum ai să te răcoreşti; aşa are să-ţi vie de îndemână după asta, de are să ţi se pară că eşti uşor cum îi pana...", pentru ca apoi, după ce îl prinde în capcană, să devină aspre şi neiertătoare: „nu care cumva să bleşteşti din gură cătră cineva despre ceea ce a urmat între noi, că te-am şters de pe faţa pământului". Stilul persuasiv sau poruncitor folosit de Creangă ţine de oralitatea creaţiilor populare, dovadă fiind unele expresii potrivite momentului narativ: „Chima răului/ Pe malul pârâului!", „mi te-am căptuşit", „Acum să-mi spui tu cine eşti, de unde vii, şi încotro te duci, că de nu, acolo îţi putrezesc ciolanele!" Fântâna, ca **simbol al vieţii şi al morţii**, semnifică aici trecerea de pe un tărâm pe altul, de la o condiţie la alta. Pentru feciorul de împărat, fântâna reprezintă o **coborâre în Infern**, trecerea de la condiţia de om liber la aceea de rob al Spânului, al Celui Rău, în fond o **nouă naştere**, după care primeşte un nume pe măsură, **Harap-Alb**.

Spânul este doar un **personaj-instrument**, nefăcând altceva decât să împlinească ceea ce dinainte, prin tiparul basmului fantastic, este scris. El se încadrează într-un scenariu de împlinire a ritualului iniţiatic al eroului tânăr, având rolul de a duce acţiunea mai departe, „în poveste, căci nainte mult mai este", de a-i da sensul prestabilit.

Scanned with OKEN Scanner

Ex. 7/ p. 13. Aspectul fântânii nu are corespondent în realitate. Valoarea sa e mai degrabă simbolică. Interpretați această simbolistică.

Eroul își schimbă propria condiție existențială prin coborârea în fântână, aceasta constituind o „poartă magică" către o altă lume. Inițierea se realizează prin probe dinainte stabilite. Fântâna mai reprezintă și o adaptare a forțelor vitale ale eroului la puterea și energia necesare trecerii tuturor probelor, o revigorare a organismului și a forței sale spirituale. În acest sens, înseamnă și o **re-naștere**, eroul primind un alt nume. De remarcat că nu se specifică nicăieri numele adevărat al personajului, denumit până acum, în mod comun, fiul craiului cel mai mic, neindividualizat încă.

Ex. 9/ p. 13. Citiți încă o dată replicile personajelor. Ce vă frapează la aceste replici? Corelați-le cu următoarea secvență din „Gargantua" de François Rabelais (cu care Creangă a fost adeseori comparat):

Capitolul XI
Copilăria lui Gargantua

De la trei până la cinci ani, Gargantua a fost hrănit şi crescut cum se cuvine, după bunele îndrumări ale tatălui său, petrecându-şi timpul ca toți ceilalți copii ai țării, adică mâncând, bând şi dormind; mâncând şi bând; bând, dormind şi mâncând.

Se bălăcea prin noroi, se mânjea pe nas, îşi zgâria obrazul, strica încălțările, căsca gura la muşte şi alerga toată ziua după fluturii din împărăția tatălui său. Făcea treaba mică pe ghete şi treaba mare în izmene; îşi ştergea nasul cu mâneca, şi lăsa să-i pice mucul în ciorbă, tropăia prin toate odăile, bea dintr-un papuc şi se freca pe burtă şi cu un fund de paner. Îşi ascuțea dinții cu pila; îşi spăla mâinile în hârdăul cu lături; se pieptăna cu paharul; se aşeza cu fundul în două luntre; dormea pe burtă şi se învelea cu şezutul; bea sorbind din ciorbă; mânca plăcinta cu pâine; râdea muşcând şi muşca râzând; scuipa în cutia milelor; plesnea de gras ce era; se uşura împotriva vântului; se vâra în apă ca să nu-l plouă; închidea uşa în nasul oamenilor; credea că tot ce zboară se mănâncă; căuta nod în papură; se răstea la lighean; ținea Paştile cailor; trimitea gâştele la păscut; bătea şaua ca să priceapă iapa; punea boii în urma plugului; se lega la cap fără să-l doară; trăgea oamenii de limbă; se întindea mai mult decât îi era plapuma; punea colacul peste pupăză; avea sticleți în cap; se gâdila ca să râdă; umbla cu doi bani în trei pungi; vindea castraveți la grădinar; aştepta să-i pice mura în gură; vindea pielea ursului din pădure; îşi fura căciula singur; tocea cartea; scria cu picioarele şi iscălea cu laba gâştei; bătea câmpii şi tot el țipa; credea că vârcolacii mănâncă luna; fugea după doi iepuri şi dădea în gropi; îi făcea gura pungă şi mulgea capra trăsurii; împletea din coada mâței sită de mătase; căuta calul de dar la dinți; cosea fără nod la ață; căuta sămânță de vorbă; făcea gaură în cer şi păzea iarna să n-o mănânce lupii. Când trăsnea, aştepta să cadă potârnichile gata fripte; postea când n-avea ce să mănânce; juca, de nevoie, ca ursul, şi puțin îi păsa, ori de-i tunsă, ori de-i rasă. Ducea calul la apă în fiecare dimineață şi mânca dintr-o strachină cu câinii din curtea lui taică-său; le muşca urechile şi ei îl zgâriau pe nas; le sufla sub coadă, iar potăile îl lingeau pe buze. („Gargantua şi Pantagruel", Editura Hyperion, Chişinău, 1993, trad. de Alexandru Hodoş)

Creangă a fost comparat cu Rabelais în mai multe rânduri, G. Călinescu insistând pe această latură atât în privința limbajului popular de mare erudiție, cât şi în legătură cu înclinațiile către grotesc şi fabulos în descrierea unor personaje din povești. Secvențele care înfățişează alaiul eroilor năzdrăvani din „Povestea lui Harap-Alb" au o compatibilitate stilistică deplină cu secvența care înfățişează copilăria lui Gargantua, din opera de referință

Scanned with OKEN Scanner

a scriitorului francez. Gargantua este caracterizat în aceeaşi manieră stilistică a paradoxului şi a elementului grotesc, a „lumii pe dos", la fel şi personajele care-l însoţesc pe Harap-Alb în drumul către Împăratul Roş. Mai întâi, ele se aseamănă prin latura grotescă a existenţei şi a manifestărilor lor. Gargantua „se bălăcea prin noroi, se mânjea pe nas", „făcea treaba mică pe ghete şi treaba mare în izmene", „lăsa să-i pice mucul în ciorbă", „îşi spăla mâinile în hârdăul cu lături". Personajele lui Creangă au aceeaşi înclinaţie către monstruos: Gerilă are o înfăţişare terifiantă, „urechi clăpăuge", „nişte buzoaie groase şi dăbălăzate", care se răsfrângeau peste cap sau îi acopereau pântecele; Flămânzilă mânca pământul în urma a 24 de pluguri; Setilă avea „mare ghiol de apă" în pântece; Ochilă identifica în preajmă „văzute şi nevăzute", o întreagă lume pe dos; Păsări-Lăţi-Lungilă vâna păsările cu mâna, le răsucea gâtul şi le mânca apoi crude, cu pene cu tot.

Dialogul strălucitor al acestor personaje integrează cel mai bine vorbirea şi expresiile populare în structurile profunde ale operei, ilustrând pe deplin motivul „lumii pe dos" în care se proiectează întreaga acţiune. În aceste secvenţe întâlnim cea mai mare concentrare de proverbe şi de formule populare, cu funcţii precise în descrierea personajelor; sunt puse în scenă întâmplări năstruşnice, reliefând umorul irezistibil care pluteşte peste întreaga hărmălaie produsă de protagonişti. Astfel, Flămânzilă este „foametea, sac fără fund", Setilă are „grozav burdăhan şi nesăţios gâtlej", fiind „prăpădenia apelor", „fiul secetei, născut în zodia raţelor şi împodobit cu darul suptului". Ochilă este zugrăvit prin comparaţii din registrul popular, având numai un ochi, însă „mare cât o sită", cu care vedea lucrurile „găurite ca sitişca şi străvezii ca apa cea limpede." Harap-Alb îl caracterizează printr-un lung şir de expresii populare, care dau fluenţă şi ritm interior discursului: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă. Ori din târg de la Să-l-caţi, megieş cu Căutaţi şi de urmă nu-i mai daţi". Identificarea, „botezul" lui Păsări-Lăţi-Lungilă urmează aceeaşi enumeraţie a definiţiilor populare: „Dar te mai duce capul ca să-l botezi? Să-i zici Păsărilă... nu greşeşti; să-i zici Lăţilă... nici atâta; să-i zici Lungilă... asemene; să-i zici Păsări-Lăţi-Lungilă, mi se pare că e mai potrivit cu năravul şi apucăturile lui.".

Dialogul dintre aceste personaje cu totul ieşite din comun creează o atmosferă de o ilaritate nesfârşită. Diferiţi ca înfăţişare şi ca însuşiri stihiale, dar uniţi de un ţel, de a-l ajuta pe Harap-Alb în dobândirea fetei împăratului Roş, ei se unesc totuşi prin limbaj, prin modul de exprimare în cel mai autentic registru popular. Oricare dintre ei ar vorbi, expresiile introduse în text au aceeaşi înţelepciune îndelung verificată de uzul popular. Împăratul Roş este caracterizat în mod comic de către Gerilă, care se pregăteşte să prevină primejdia: „Îl ştiu eu cât e de primitor şi de darnic la spatele altora. Numai de nu i-ar muri mulţi înainte! să trăiască trei zile cu cea de alaltaieri". Nici fata lui nu scapă de observaţiile acide ale lui Gerilă: „D-apoi fetişoara lui; a zis dracul şi s-a făcut: bucăţică ruptă tată-său în picioare, ba încă şi mai şi. Vorba ceea: «Capra sare masa şi iada sare casa»".

După ce întreaga ceată, nici acum diferenţiată mai mult, intră „teleap, teleap, teleap!" în culcuşul hărăzit, Gerilă suflă „de trei ori cu buzişoarele sale cele iscusite", iar casa rămâne nici caldă, nici rece, tocmai bună de dormit. Continuarea secvenţei narative stă sub semnul umorului rezultat din paradoxul situaţiei şi dintr-o savantă **artă a dialogului**, presărat cu expresii populare de mare efect, întreaga scenă vizând, în mod subtil, ironia la adresa împăratului, căruia i se dejoacă toate planurile. Gerilă pare nemulţumit de efectul obţinut:

„– Numai din pricina voastră am răcit casa; căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar aşa păţeşti dacă te iei cu nişte bicisnici."

La replica lui Gerilă, care deschide secvenţa dialogată, răspund, într-un limbaj plastic şi potrivit însuşirilor neobişnuite, toţi eroii năzdrăvani. Mai întâi Flămânzilă:

Scanned with OKEN Scanner

„– Zău, nu şuguieşti, măi Buzilă? Da' amarnic mai eşti la viaţă; când te mânii, faci sânge-n baligă [...] Tare-mi eşti drag!... Te-aş vârî în sân [...]

– Ai dreptate, măi Gerilă, numai tu nu te cauţi, zise Ochilă. Dar cu prujituri de-a tale, ia acuş se duce noaptea, şi vai de odihna noastră. Măcar tu să fii acela, ce ai zice, când ţi-a strica cineva somnul?"

Păsări-Lăţi-Lungilă ameninţă să-şi scoată picioarele lungi prin pereţi. Pedeapsa lui Setilă e să-i facă „chica topor, spinarea dobă şi pântecele cobză", ca într-un tablou suprarealist al vremurilor moderne. Reacţia lui Gerilă la aceste ameninţări însumate nu se lasă aşteptată, el încheind acest dialog printr-o domolire a focului lăuntric, printr-o pseudohibernare a tovarăşilor săi, numiţi în mod comic „mangosiţilor şi farfasiţilor": „Gerilă, văzând că toţi îi stau împotrivă, se mânie atunci şi unde nu trânteşte o brumă pe pereţi de trei palme de groasă, de au început a clănţăni şi ceilalţi de frig de sărea cămeşa de pe dânşii."

Caracterizând fata împăratului Roş, Gerilă o consideră „bucăţică ruptă tată-său în picioare", adăugând: „Capra sare masa şi iada sare casa". Îndemnându-i la culcare pe tovarăşii săi, Gerilă argumentează: „vorba lungă, sărăcia omului", adăugând, cu ironie, că împăratul îi aşteaptă „cu masa întinsă, făcliile aprinse şi cu braţele deschise". Total nemulţumiţi de isprava lui Gerilă, care transformă casa de aramă într-un sloi de gheaţă, tovarăşii lui îl acuză că este „amarnic la viaţă" şi le-a „făcut capul călindar", vorbind „ca o moară hodorogită". Concluzii asupra faptei sale trage tot Gerilă, printr-o cugetare în acelaşi stil gnomic: „Fă bine, să-ţi auzi rău". Este evident că ne aflăm într-o „lume pe dos", fapt remarcat de altfel, cu alt prilej, şi de personajul care focalizează toate întâmplările năzdrăvane, Harap-Alb, când observă alaiul insolit format din tovarăşii săi: „Lumea asta e pe dos, toate merg cu capu-n jos".

Motivul „lumii pe dos" este ilustrat din plin şi în fragmentul din „**Copilăria lui Gargantua**", de Rabelais, avându-l ca exponent pe însuşi personajul principal. Lungul său şir de acţiuni, care traduc de altfel proverbe, zicători, expresii gnomice populare, îl situează în contratimp cu tot ceea ce înseamnă normal şi real, aruncându-l în sfera grotescului şi a paradoxului: „se uşura împotriva vântului; [...] credea că tot ce zboară se mănâncă; [...] se lega la cap fără să-l doară; [...] vindea castraveţi la grădinar; [...] îşi fura singur căciula" etc. Gargantua este astfel un **personaj baroc**, angajat în evenimentele cele mai sordide, amestecându-se cu toate materiile, contrazicând toate proverbele, trăind într-o ţară a lenei, unde nu se întâmplă nimic semnificativ. El este un „jolly-joker", capabil să se strecoare prin toate situaţiile, murdărit de elementele cele mai repulsive, având excreţii de felul acestora, din ce în ce mai şocante pentru cititor, părţile corpului său fiind extensibile sau retractile, elastice, într-o metamorfoză stranie, comparabilă cu a tovarăşilor năzdrăvani ai lui Harap-Alb. Cu toate acestea, grotescul este mai accentuat, mai greu suportabil de către cititor la François Rabelais, pe când la Creangă avem de a face cu un **grotesc jovial**, care provoacă un râs senin, reconfortant.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

FANTASTIC. Termenul provine din fr. *fantastique*, lat. *phantasticus*, ce înseamnă „privitor la imaginaţie". În franceza veche, **phantôme** avea sensul de „fantasmă", transformându-se în franceza contemporană în **fantôme**. Fichte o numea **Urphantasie, memorie ancestrală**, o fantezie originară. Fantasticul este prezent în epopeile homerice şi în toate mitologiile lumii şi abundă în legendele orientale. Noţiunea de fantastic nu se confundă cu aceea de mit, dar presupune o despărţire de **real**, o intruziune a neprevăzutului în planul perceptibil al realului. Fantasticul literaturii moderne îşi trage originea din legendele medievalizante. Faţă de **monotonia realului**,

Scanned with OKEN Scanner

fantasticul constituie un pretext bine venit în creația literară, diversificându-i temele și mijloacele de prezentare artistică. Fantasticul este cultivat de scriitorii moderni, în special romantici, de cei ai mișcării **Sturm und Drang**, de scriitorii consacrați ai acestui imprevizibil spațiu literar, Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Howard Phillips Lovecraft, E. T. A. Hoffmann, Jules Supervielle. Noțiunea de literatură științifico-fantastică, science-fiction, a fost introdusă de scriitori moderni, ca H. G. Wells („Războiul lumilor" și „Mașina timpului"), Gérard Klein („Seniorii războiului", „Ucigașii de timp"), Jules Verne, Felix Aderca („Orașe înecate"). Elemente ale fantasticului sunt întâlnite în literatura română la Mihai Eminescu („Sărmanul Dionis"), Gala Galaction („Moara lui Călifar"), la Mircea Eliade, cu incitantele sale nuvele, la Ion Vinea, Saşa Pană, Iuliu Cezar Săvescu.

FABULOS. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *fabuleux*, lat. lit. *fabulosus*, desemnând ceea ce ține de domeniul fabulei, adică al poveștii, al imaginației, al irealului. Se aplică în general legendei și basmului, iar în sens mai apropiat de vremurile noastre poate însemna un produs al imaginației orientate spre enorm, uimitor și incredibil. Fabulosul nu este pe deplin identic cu fantasticul, e cel mult o manifestare secvențială a acestuia, aplicându-se mai cu seamă legendei și eposului popular, precum și scrierilor inspirate din acesta. Fabulosul se manifestă mai mult în basm, ca un **fantastic convențional**, previzibil, pe când în fantasticul autentic modern desfășurarea epică și fenomenele sunt imprevizibile, insolite.

ESEUL. Este un concept proteic, cu o mie și una de fețe, după cum afirmă Adrian Marino în „Dicționarul de idei literare" (Editura Eminescu, București, 1973), aflat în expansiune continuă, mereu predispus la înnoiri. Eseul a avut, de-a lungul timpului, înțelesuri diferite. Prima și cea mai banală accepție este aceea de **examen, probă, verificare**. Montaigne vorbește despre **„l'essay de mes facultez naturelles"**, iar cu trimitere etimologică la cuvântul latinesc **exagium**, „cântărire" la figurat, „examen precis, natural". Un alt sens pe care îl dă Montaigne noțiunii de eseu este de **„experiență"**, vorbind despre „Les essais de ma vie", în sensul de „s'éprouver" („a se pune la încercare"), „enquerir" („a câștiga experiență"). Un alt sens al eseului presupune, în mod implicit, noțiunea de **gustare**, de la **saggio, assagiare**, „a gusta" adică. Eseul devine o hrană spirituală pentru suflet, pentru entitatea fiziologică a omului. Sensul pe care îl dă Montaigne noțiunii de eseu este acela de „încercare", de experiență unică; nu întâmplător, în franceză există expresiile **„coup d'essai"**, **„manière d'essay"**. Variatele tipuri de eseuri se dezvoltă în mod diferit în epoca iluminismului: pentru a exemplifica, eseului literar i se acordă doar unsprezece rânduri în „Enciclopedia" lui Diderot și D'Alembert, în timp ce eseului științific („În chimia metalurgică") zece pagini complete. Eseul definește, în această accepție, o încercare analitică, bine structurată, de construire a lumii; un astfel de subiect dificil este preluat de Abraham Cowley în „Discourses by Way of Essays" (1668), iar eseul devine o cale de explorare a unui spațiu necunoscut (în engleză **„way"**= drum). De-a lungul timpului, s-au scris adevărate eseuri filozofice și istorice, de către Locke, Leibniz, Hume, Voltaire. „Essay Concerning Human Understanding", „Nouveaux essais sur l'entendement humain", „Essai sur les mœurs et l'esprit des nations".

Eseul tratează cele mai diverse teme și acoperă arii vaste ale cunoașterii umane, luând forma tratatului filozofic sistematic (Maine de Biran), a studiului istoric (Guizot, Macailay), a studiului critic-literar (Paul de Bourget). George Lukacs definește noțiunea de eseu în „Die Seele und die Formen": „El pleacă de la detalii particulare pentru a trece în curând la generalități". Ținta eseului este „adevărul", un adevăr sui-generis, reflectând o situație contradictorie. Eseul se caracterizează printr-un anume subiectivism care aparține, în ultimă instanță, cititorului. Reflectă, într-o mare măsură, personalitatea autorului; referitor la acest lucru, Montaigne afirma **„c'est moy que je peinds"** sau Cowley că un eseu este **„of myself"**. Eseul presupune o reflectare a universului exterior, material, cognoscibil sau incognoscibil, în lumea internă a intelectului.

Scanned with OKEN Scanner

Metoda eseistică presupune un punct de comunicare între concept şi intuiţie: aşa se întâmplă în cazul lui „Pseudokynegeticos", de Odobescu, sau „Le Paysan de Paris", de Louis Aragon. Eseul presupune un anume scepticism, este anticlasic din punct de vedere al construcţiei sale, permiţând o mare libertate de abordare tematică şi de tratare compoziţională şi stilistică. Spontaneitatea eseului se observă tocmai din libertatea construirii imaginilor proprii specifice spiritului dornic de transcendere a realităţii banale.

Metoda eseistică este ipotetică, posibilă, provizorie, alternativă, individuală: „Am scris un eseu, adică o ipoteză" se spune adesea. Eseul presupune o deschidere a orizonturilor; se poate crea şi un joc de cuvinte: el presupune **mostración**, nu **demonstración**. Pentru eseu o armă importantă rămâne ironia; presupune în acelaşi timp o repulsie antidocumentară şi antierudită, uzând în genere de nuanţe explicite. Eseul înseamnă a ajunge mai aproape de esenţa transcendentă şi atemporală a fenomenelor, printr-o formă deschisă, fără cadre fixe, urmând un mers sinuos şi imprevizibil uneori al demonstraţiei. Eseul deschide paranteze, permite anumite soluţii, nu închide căile către „lumea totală" a fanteziei, virtuală sau mai puţin virtuală. Pentru definirea metodei sale, Montaigne foloseşte termeni ca **rapsodie**, **marqueterie mal jointe**, **fagotage**, **farcissure**, **fantaisie**, **inventions**, **verves**, **resveries**, **songes**, **revasseries**. Eseul presupune o notă de noutate, având un statut semiliterar. G. Călinescu scria despre cunoscutele sale „Impresii asupra literaturii spaniole": „Nu ofer un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de speţa eseului". Scrierea eseistică are o anumită unitate: un eseu bun trebuie scris frumos, în timp ce un eseu prost nu are astfel de calităţi. Adevăratul eseist este „un mare senior al spiritului". Eseul poate presupune şi anumite distincţii între diferitele specii, dar şi confuzii în definirea şi clasificarea acestora, mergând până la asimilarea eseului de către literatura propriu-zisă: există **romane-eseu**, **nuvele-eseu**, **anticipaţii-eseu**. Eseul în roman creează o anume „lirică eseistică", un „Essaycosmos in Romancosmos", fiind întâlnită de la Samuel Butler, Aldous Huxley până la Italo Svevo şi Thomas Mann. Dihotomia între cele două specii, **eseul filozofic**, teoretic şi **eseul de critică literară**, este tranşantă. Se mai poate vorbi de moda eseului, considerat „panaceul studiilor literare, indiciu suprem de subtilitate şi distincţie" (Adrian Marino), de adevăratul şi falsul eseu, de influenţa estetismului superficial („Künstlerei") asupra unor astfel de compuneri literare.

Eseul contribuie la formarea unui nou mit literar: acela de liant între celelalte specii, ca un panaceu al studiilor literare. Robert Musil afirma, în acest sens: „În epoca noastră, manifestarea teoretico-eseistică este mai însemnată decât cea artistică". Eseul nu este „anacronic", ci accepţiunea sa este, mai ales, modernă. Se poate face, în ultimă instanţă, deosebirea între falsul eseu şi adevăratul eseu, eliminându-se, în cazul ultimului, falsul estetism („Künstlerei"). Deşi stă sub semnul inspiraţiei spontane, alerte, mereu inventive, eclatante, eseul de valoare nu este supus efemerităţii. Efemeridele jurnalistice, preţiozitatea, stilul abscons, haosul sunt, în general, antieseistice şi perisabile.

Manualul HUMANITAS

DĂNILĂ PREPELEAC

Alături de „Ivan Turbincă" şi „Povestea lui Stan Păţitul", „Dănilă Prepeleac" face parte din categoria „basmelor despre dracul cel prost", fiind axat, în principiu, pe acelaşi conflict dintre bine şi rău, în care eroul pozitiv este mai inteligent decât cel negativ, cumulând efecte umoristice specifice snoavelor şi poveştilor cu personaje comice de tip popular, Păcală, Tândală, Pepelea sau Nastratin. În poveştile lui Creangă, dracul este, alături de babă şi de moarte, un **personaj comic** şi **grotesc** totodată, pe seama căruia se petrec cele mai năstruşnice întâmplări. Ivan Turbincă de exemplu, într-o scenă ilară, vine de

Scanned with OKEN Scanner

hac dracilor din nişte case boiereşti bântuite de diavol, pedepsindu-i în mod exemplar, prin flagelare, sau provoacă un tărăboi şi o spaimă în tagma dracilor chiar la poarta iadului.

În basmul „Dănilă Prepeleac" dracul este şi mai prost, fiind înfăţişat în comparaţie cu personajul principal, el însuşi un „om pe dos", într-o primă fază chiar un monument al prostiei omeneşti, când, într-un şir de întâmplări fără noimă, îşi pierde tot avutul. Totuşi, până la urmă, ca în orice basm, şi pentru Dănilă Prepeleac întâlnirea cu forţele răului devine benefică, personajul dobândind o avere importantă, un burduf de bivol plin cu bani. Ion Creangă, în chip de **narator omniscient**, îi face un portret expresiv, din câteva linii morale definitorii. Dănilă este un om sărac, lipsit de noroc, căci "fugea el de noroc şi norocul de dânsul"; la el se adună toate defectele: „era leneş, nechitit la minte şi nechibzuit la trebi", în plus având şi o mulţime de copii. Prin contrast, fratele lui mai mare era „harnic, grijuliv şi chiabur". Ca un factor de compensare, prin opoziţie, nevasta celui sărac „era muncitoare şi bună la inimă, iar a celui bogat era pestriţă la maţe şi foarte zgârcită.".

Lipsa, funcţie specifică basmului, face ca fratele sărac să nu aibă de niciunele în propria lui gospodărie, în afară de „o pereche de boi, dar colè: porumbi la păr, tineri, nalţi de trup, ţepoşi la coarne, amundoi cudalbi, ţintaţi în frunte, ciolănoşi şi groşi, cum sunt mai buni de înjugat la car". Pentru a-i folosi cu rost şi câştig nu avea însă „plug, grapă, teleagă, sanie, car, tânjală, cârceie, coasă, hreapcă, ţăpoi, greblă", fiind mereu nevoit să se împrumute la fratele cel mare. Nevasta acestuia este o scorpie, care îşi îndeamnă bărbatul să scape de fratele mai sărac: „– Frate, frate, dar pita-i cu bani, barbate.". Expresiile folosite de Creangă, din cel mai autentic registru popular, ilustrează o realitate receptată în latură gnomică: „Tot un bou ş-o belea", „Dă-ţi, popă, pintenii şi bate iapa cu călcâiele.". Pentru a-şi împlini gospodăria, Dănilă este sfătuit să meargă la iarmaroc şi să-şi vândă boii lui mari şi frumoşi, cumpărându-şi în schimb alţii mai mici şi mai ieftini şi, cu banii rămaşi, carul de care ducea lipsă.

Acum începe în basm **o călătorie** cu totul **ilogică**, în care probele iniţiatice autentice, care maturizează de obicei personajul, sunt înlocuite cu schimburi repetate, în urma cărora Dănilă Prepeleac, personaj „de aceia căruia-i mânca cânii din traistă, şi toate trebile câte le făcea, le făcea pe dos", se va alege pe frumuseţea de boi doar cu o pungă goală. Faptele petrecute în drumul spre târg, lipsite de orice logică sau având logica „omului pe dos", se derulează într-o cascadă de momente care produc ilaritate. Mai întâi boii sunt schimbaţi pe un car care mergea singur la vale, lui Dănilă Prepeleac părându-i-se avantajos să scape de grija boilor, care cer fân sau trebuie păziţi de lupi. Afacerea, evident dezastruoasă, i se pare un mare câştig: „Taci, că-i cu buche; l-am potcovit bine! De nu cumva s-ar răzgândi." Următorul schimb se face la fel de repede, Dănilă dând carul, care nu mai mergea şi la deal, pe o capră, convins şi de astă dată că a făcut o bună afacere. Momentele de luciditate ale acestui personaj ciudat, de o inteligenţă scăzută în domeniul negustoresc, sunt puţine: „De-oi fi eu Dănilă Prepeleac, am prăpădit boii; iar de n-oi fi eu acela, apoi am găsit o căruţă...". Capra i se pare bună, fiindcă dă lapte şi este mai uşor de mânat pe drum. Când însă începe să se smucească în toate părţile, capra este schimbată pe un gânsac, apoi acesta, care ţipa mereu „ga, ga, ga", „pe-o pungă de cele pe talger şi cu baierile lungi". În cele din urmă, Dănilă Prepeleac face, cu ciudă şi cu un umor implicit, bilanţul neobişnuitei afaceri: „– Na-ţi-o frântă, că ţi-am dres-o! Dintr-o pereche de boi de-a mai mare dragul să te uiţi la ei am rămas c-o pungă goală.".

Scanned with OKEN Scanner

La întoarcerea din târg, Dănilă îi dă punga fratelui său, care, aflând teribila pățanie, îl face „mare nătărău". Totuşi el îi împrumută apoi năstruşnicului personaj încă o dată carul şi boii, pentru a se duce în pădure şi a tăia lemne pentru numeroasa lui familie. Aici, din aceeaşi lipsă de logică şi de chibzuială, trage boii şi carul chiar lângă copacul pe care îl taie, cu speranța că îi va cădea copacul direct în căruță. Acesta se prăbuşeşte însă „peste car de-l sfarmă şi peste boi de-i ucide!". În fond, faptele lui Dănilă Prepeleac se înscriu într-o **cazuistică perfectă a efortului minim** şi în aceeaşi gestică a eliberării de treburi şi de unelte care par că îl încurcă şi îl pun la muncă, încât, în cele din urmă, scapă şi de topor, pe care îl aruncă după nişte lişițe într-un heleşteu. După toate acestea, mai împrumutând, printr-o minciună gogonată, şi iapa fratelui său, chipurile pentru a mâna boii de-a călare, în basm se pregăteşte tot scenariul prin care protagonistul îşi ia o revanşă neaşteptată asupra sorții nefaste.

Scena în care se hotărăşte să facă o mănăstire pe malul iazului bântuit de dracii lui Scaraoschi este memorabilă. Mai întâi face o cruce şi stabileşte locul insolitei ctitorii, apoi identifică în pădure copacii trebuitori, narațiunea urmând, într-o enumerație expresivă, mişcarea privirii în peisaj: „ista-i bun de amânare, cela de tălpi, ista de grinzi, cela de tumurugi, cela de costoroabe, ista de toacă".

O mănăstire la poarta iadului este de neconceput, e un fapt inacceptabil, exprimând, într-o relație obiectuală, conflictul dintre bine şi rău, în jurul căruia se grupează personajele, Dănilă Prepeleac, devenit **personaj pozitiv**, şi dracii, în frunte cu însuşi Scaraoschi, reprezentând **forțele răului**. Tartorul dracilor îi trimite lui Dănilă Prepeleac „un burduf de bivol plin cu bani", pentru a-l alunga de acolo şi a evita sfințirea locului: „– Nu te pune în poară, măi omule, cu împăratul iadului; ci mai bine ie-ți bănişorii şi caută-ți de nevoi." Scaraoschi este însă „tare mâhnit pentru pierderea unei comori aşa de mari, cu care ar fi putut dobândi o mulțime de suflete" şi de aceea schimbă înțelegerea, trimițându-l pe drac înapoi, să-i dea comoara pământeanului doar dacă acesta biruie în mai multe încercări, în cele din urmă şase. Numărul de probe, deşi neconvențional, este totuşi magic, permițând, ca în orice basm, trecerea personajului la o altă condiție, în care se dovedeşte un erou învingător.

Toate aceste încercări ilustrează trăsătura fundamentală a personajului, vădită şi în întâmplările anterioare: efortul minim, conservarea energiei proprii, prin care îi va pune pe draci în încurcătură şi se va supradimensiona ca personaj. Prima încercare pe care trebuie să o treacă Dănilă Prepeleac este de a lua iapa în spate şi de a înconjura iazul de trei ori; numai că, în timp ce dracul duce iapa în spate, Dănilă, care acum mai prinsese la minte, încalecă şi duce iapa între picioare, trecând proba fără efort. În a doua încercare, în care cei doi trebuie să se întreacă la fugă, Dănilă se dovedeşte, în mod neaşteptat pentru el, extrem de inventiv, găsindu-şi un substitut într-un iepure, pe care îl recomandă „copilul meu cel mai mic". Dracul pierde urma iepurelui şi se întoarce obosit, pierindu-i cheful să se întreacă la fugă şi cu Dănilă. Răsturnarea situației este paradoxală: „Până acum toți râdeau de Prepeleac, dar acum a ajuns să râdă şi el de dracul.". A treia încercare este proba de trântă, dracul, la sugestia lui Dănilă, încercând să se lupte cu unchiul său, „bătrân de 999 de ani şi 52 de săptămâni", un urs din labele căruia diavolul scapă cu mare greutate. Proba cu cele mai mari efecte comice este aceea a chiuitului, rezolvată în modul cel mai practic de Dănilă: sub pretext că va chiui atât de tare, încât Michiduță o să asurzească şi o să-i sară creierii din cap, îi leagă dracului ochii şi urechile şi îl pocneşte la tâmple cu „o drughineață groasă de stejar", pe care se bizuia mai mult decât pe cruce, astfel încât dracul o ia la fugă şi se aruncă văicărindu-se în iaz.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru o nouă probă Scaraoschi trimite alt drac, care aruncă buzduganul atât de sus, încât acesta nu se mai întoarce decât după trei zile şi trei nopţi. Dănilă Prepeleac mimează că se pregăteşte să arunce buzduganul pe lună, la fraţii săi care aveau mare nevoie de fier, astfel că acest buzdugan le va fi de mare folos şi nu se va mai întoarce. Speriat că va pierde buzduganul lăsat moştenire din strămoşi, dracul renunţă. Un alt drac este trimis pentru a se întrece în blesteme, iar blestemele lui sunt atât de puternice, încât îi „pocneşte lui Dănilă un ochi din cap", poate o pedeapsă pentru toate năzdrăvăniile lui de până atunci. Dănilă Prepeleac, care de la începutul acestor întâmplări încerca să-şi ducă acasă greul sac de bani, rezolvă ultima probă foarte simplu: dracul este pus să ia în spate burduful cu bani şi pe Dănilă deasupra şi să meargă acasă, pentru că acolo îşi uitase personajul „blăstămurile părinţeşti". Acolo, copiii vor tăbărî toţi asupra dracului cu „ragila şi peptenii de pieptănat câlţi", aşa-zisele „blăstămuri părinţeşti", şi îl vor „schingiui" după voia lor, determinându-l pe drac să fugă cât mai repede şi mai departe de acest loc: „a lăsat şi bani şi tot şi s-a dus pe urlaţi după ceilalţi."

Sfârşitul basmului nu poate fi decât cel consacrat prin tradiţie: eroul va trăi până la adânci bătrâneţi, netulburat de nimeni, în desfătare şi bogăţie, mâncând şi bând, înconjurat de fii şi de nepoţi. Ca în toate poveştile lui Creangă pe această temă, dracul nu este un personaj malefic şi tenebros, ci neajutorat, comic, cu minte puţină, foarte uşor de păcălit chiar de către cel mai prost dintre oameni.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (HUMANITAS)

Ex. 7/ p. 11. După fiecare schimb dezavantajos, Dănilă, în loc să se întoarcă acasă, îşi continuă drumul. Cum explicaţi această opţiune a personajului?

Dănilă Prepeleac ascultă de un **instinct al acţiunii** cu orice preţ, al mersului înainte, care nu trebuie perturbat de obstacole şi griji împovărătoare. Pentru aceasta, el adoptă soluţiile cele mai comode şi aparent cele mai simple, în realitate cele mai aberante: alege carul care merge singur, având iluzia că l-a păcălit pe proprietarul lui, scapă de el când nu mai urcă la deal, schimbă capra care se împotrivea la mers, dă şi gânsacul, fiindcă făcea gălăgie.

Această iraţionalitate a personajului, de **om anapoda**, lipsit de minte, se amplifică în secvenţele următoare, luând proporţii catastrofice (un copac îi striveşte carul şi boii împrumutaţi de la fratele său), dar ajunge la un punct limită, când, prin interferenţa cu o altă lume, subterană, cu personaje fabuloase, împărăţia lui Scaraoschi, destinul personajului se schimbă, rezultatul final fiind, ca în astfel de basme nuvelistice, dobândirea bogăţiei, deci o viaţă tihnită până la adânci bătrâneţi.

Ex. 3/ p. 12. În basmul lui Creangă există două planuri: unul care pare „real", eroii şi situaţiile prezentate semănând cu acelea specifice vieţii satului moldovenesc din zona Neamţului; altul, „fantastic", în care personajele sunt draci, având atât trăsături umane, cât şi puteri supraumane. Identificaţi în text aceste trăsături ale dracilor şi explicaţi de ce, deşi în general ei simbolizează răul, cei din basmul „Dănilă Prepeleac" par simpatici.

Dracii din „Dănilă Prepeleac" sunt personaje simpatice, pentru că au trăsături umane fireşti (spaimă, prostie, credulitate), dovedindu-se mai slabi de minte chiar decât

Scanned with OKEN Scanner

protagonistul basmului, emblemă absolută, până atunci, a prostiei omeneşti. Însuşi Scaraoschi intră într-o panică enormă, crezând că Dănilă va construi pe malul iazului o mănăstire. La fel, dracii se tem de urs, de presupuşii fraţi de pe lună ai lui Dănilă Prepeleac, de blestemele părinteşti. În acelaşi timp, nu înţeleg subtilităţile destul de transparente folosite de personajul basmului în întrecerile la care participă, efectele comice ale secvenţelor respective fiind antologice.

Ex. 4/ p. 13. Finalul basmului este de tip „happy-end". Explicaţi opţiunea autorului pentru un sfârşit fericit.

Orice basm în care sunt reflectate mentalităţile oamenilor de rând conţine un happy-end. Pentru omul obişnuit nu este acceptabil un final în care triumfă răul. Basmul excelează prin note de umor rafinat, estompând, chiar dacă are personaje diabolice, orientarea acţiunii către horror sau negativ. Finalul pozitiv devine singura modalitate de a triumfa în cazul personajului principal.

Addenda

Garabet Ibrăileanu, 1920
„Opera lui Creangă este epopeea poporului român. Creangă este Homer al nostru."

G. Călinescu, 1938
„Despre Creangă, ca artist, sunt puţine de spus. Un muzician poate imita huietul apelor, un pictor poate zugrăvi privelişte a, dar astea sunt succedanee artistice, nu impresii critice. Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuşi, surprins într-un moment de genială expansiune."

G. Călinescu, 1966
„Limba lui Creangă este sufletul povestitorului, în măsura în care şi acesta se aşază ca vorbitor în mijlocul ascultătorilor, şi totodată sufletul eroilor săi. Naraţiunea are două realităţi concentrice: întâi pe aceea a povestitorului, care stârneşte hazul şi mulţumirea prin chiar prezenţa lui, cum se întâmplă cu actorul şi cu oratorul, apoi pe aceea a lumii din naraţiune. Aceste două realităţi nu se pot însă desface. O poveste nespusă de cineva e un scenariu de commedia dell' arte nejucat. Limba este modul de expresie al lui Creangă şi al eroilor săi, şi nu trebuie niciodată considerată ca o frumuseţe pur formală, fiindcă atunci ar deveni o simplă convenţie stilistică, fără putere de reprezentare."

Mihail Sadoveanu, 1923
„De la Neculce până la Creangă a curs vreme îndelungată: aproape două veacuri. Şi în unul, şi în altul simţesc însă sufletul cel veşnic al neamului. Şi la unul, şi la altul găsesc caracterele specifice ale poporului nostru. Şi unul şi altul au înflorit pe aceste plaiuri şi au scos la soare vechi comori. Amândoi au făcut parte din acea familie de oameni rari şi ciudaţi care ies, din când în când, pe drumurile obşteşti şi se răzleţesc cântând, cu ochii pe cer..."

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

◆ SITUAȚIA DE COMUNICARE ◆

MARK TWAIN

MARK TWAIN (1835-1910). Mare scriitor american, autor al unor memorabile romane despre copilărie: „Aventurile lui Tom Sawyer", 1876, „Prinț și cerșetor", 1882, „Aventurile lui Huckleberry Finn", 1884. Remarcabil este și romanul „Un yankeu la curtea regelui Arthur", 1889.

JURNALUL LUI ADAM ȘI AL EVEI (FRAGMENT)

Luni. Creatura asta nouă cu părul lung mă cam încurcă. Îmi dă mereu târcoale și mă urmărește. Nu prea-mi place asta fiindcă nu-s obișnuit cu societatea. Mai bine stătea cu celelalte animale... Azi e timp noros, bate vânt de la răsărit. Cred c-o să vină ploaia peste noi... „Noi"? De unde-am scos și cuvântul ăsta? Ah, mi-aduc aminte: îl spune mereu creatura cea nouă.

Marți. Mă tot uit la cascadă. E mare și cred că-i cel mai frumos lucru de pe tot domeniul. Creatura cea nouă îi zice cascada Niagara. De ce, nu prea știu. Pretinde că seamănă cu cascada Niagara, dar ăsta nu-i un motiv. Mi se pare că bate câmpii. Eu unul n-ar: apucat încă să dau nume la nimic. În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Și găsește mereu același pretext: că **seamănă** cu ceva. Să luăm, de exemplu, pasărea dodo. Zice că, de cum te uiți la ea, nu se poate să nu vezi că **seamănă** cu pasărea dodo. Așa că, fără doar și poate, va trebui să poarte numele ăsta. N-am chef să mă enervez pentru atâta lucru. Oricum, tot n-ar sluji la nimic. Auzi colo, dodo! Seamănă aia cu pasărea dodo cum semăn eu!

❖ Invitație la dialog

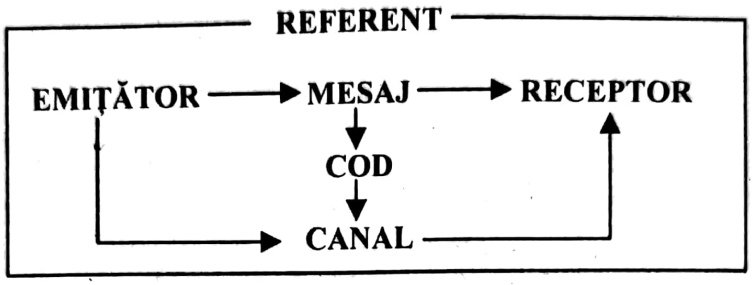
1. Comentați semnificațiile cuvântului „noi", care apare încă de la începutul textului. Constituie acesta premisa unei situații de comunicare? Argumentați!
2. Identificați în cuvântul „noi" cei doi „poli" ai comunicării: emițătorul și receptorul.
3. Ca particularitate a textului lui M. Twain, comentați dificultatea inițierii comunicării în cazul acestor personaje biblice.
4. Identificați câteva impedimente ale instituirii unui proces de comunicare între cele două personaje.
5. Comentați pe larg contextul (cadrul referențial, referentul) în care se încearcă instituirea acestei insolite situații de comunicare.
6. De ce credeți că, în cazul acestor personaje, lipsește încă mesajul comunicării?

7. Faceți observații asupra codului pe baza căruia ar trebui să se construiască mesajul.

8. Textul conține și referiri asupra modului în care se naște codul de comunicare, limba naturală a primilor oameni. Faceți observații asupra fragmentului:

„Creatura cea nouă îi zice cascada Niagara. De ce, nu prea știu. Pretinde că seamănă cu cascada Niagara, dar ăsta nu-i un motiv. Mi se pare că bate câmpii. Eu unul n-am apucat încă să dau nume la nimic. În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Și găsește mereu același pretext: că **seamănă** cu ceva."

Orientați răspunsurile voastre pe baza următoarei scheme a situației de comunicare:



❖ Rețineți !

SITUAȚIA DE COMUNICARE reprezintă procesul de transmitere a unei informații.

EMIȚĂTORUL desemnează sursa informației în situația de comunicare.

RECEPTORUL este destinatarul sau beneficiarul informației într-o situație de comunicare.

MESAJUL este cantitatea de informație ce se transmite.

CODUL reprezintă sistemul de comunicare bazat pe semne lingvistice comune emițătorului și receptorului. În comunicarea interumană, codul este reprezentat de limbile naturale.

CANALUL DE TRANSMITERE realizează legătura dintre emițător și receptor în situația de comunicare. În comunicarea orală, poate fi aerul, când emițătorul și receptorul sunt de față, sau se realizează prin alte canale fizice, prin mijloace tehnice (telefon, unde radio, audio-video etc.)

REFERENTUL este faptul, contextul despre care se transmite informația.

❖ Teme

✦ **1.** Încercați să fixați cunoștințele dobândite: schema situației de comunicare și factorii comunicării.

✦ **2.** Alcătuiți o scurtă compunere, pornind de la o secvență epică a textului și imaginându-vă un dialog între personajele de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

◆ COMUNICAREA ORALĂ ◆

Recitiți fragmentul din „Jurnalul lui Adam și al Evei", de Mark Twain, și rezolvați următoarele cerințe:

1. Dați o explicație faptului că „jurnalul" lui Adam începe odată ce apare „creatura asta nouă".
2. Ce tip de comunicare încearcă să stabilească personajul feminin?
3. Pentru a comunica verbal cu interlocutorul său, Adam are nevoie de un cod. Era constituit, în timpul mitic al povestirii, codul de comunicare, adică o limbă naturală?
4. Cum încearcă Eva să creeze un cod de comunicare? Aveți în vedere fragmentele de text:

   „În schimb, creatura cea nouă dă nume la tot ce-i iese-n cale. Eu nici n-apuc să protestez. Și găsește mereu același pretext: că seamănă cu ceva."

   „Orice-aș face, creatura o ține pe-a ei și dă nume la toate."
5. Ce „numește" mai întâi noul personaj din Grădina Raiului? Motivați.
6. Încercați să stabiliți o ordine a apariției părților de vorbire în limbile naturale. Aveți în vedere că:
   - substantivul denumește **obiectele** întâlnite de om (substanța);
   - verbul se referă la **acțiuni** ale obiectelor;
   - adjectivul numește **însușiri** ale obiectelor;
   - numeralul redă **numărul** obiectelor;
   - pronumele substituie, prin generalizare, **numele** obiectelor;
   - adverbul se referă, în principal, la **caracteristici** ale acțiunilor (< lat. *ad verbum*);
   - prepozițiile și conjuncțiile sunt **instrumente de legătură**, care conexează în enunțuri (propoziții sau fraze) părțile de vorbire de mai sus.
7. Identificați în text și modalități ale comunicării nonverbale. Extrageți citate care se referă la reacții, gestică, mimică, atitudine, poziția corpului etc. Comentați semnificațiile lor.

❖ Rețineți !

COMUNICAREA ORALĂ are ca sursă **vocea umană.**

CANALUL DE TRANSMITERE poate fi **natural** (aerul, prin vibrații sonore, când emițătorul și receptorul se află față în față) sau **artificial** (prin telefon, radio, televiziune, când se află la distanță).

ELEMENTE NONVERBALE (însoțitoare ale mesajului oral) sunt **mimica, gesturile, poziția corpului**. Acestea pot susține mesajul oral sau pot contrazice intențiile vorbitorului. Uneori „îl dau de gol", dezvăluind adevăratele intenții ale mesajului oral.

ELEMENTELE PARAVERBALE sunt **accentul, intonația și pauzele.**

❖ Exersați !

1. Creați situații de comunicare orală în care să analizați:
   - calitatea și caracteristicile vocii vorbitorului (acesta vorbește clar, suficient de tare pentru ca vocea să străbată spațiul dintre vorbitori/ suficient de încet pentru a asigura confidențialitatea comunicării);
   - condițiile de funcționare a canalului de transmisie a mesajului oral (condiții de

Scanned with OKEN Scanner

liniște/de zgomot/de interferență a unor mesaje diferite etc.);
- acuitatea auditivă a receptorului (auz normal/auz deficitar).

2. Imaginați situații de comunicare în care să includeți elemente nonverbale: mimică, gestică, atitudini corporale.
Aveți în vedere:
- diverse expresii ale feței: veselie, plictiseală, aroganță, imobilitate, somnolență, șiretenie, disimulare, supărare, bunăvoință, preocupare, interioritate, atitudine distrată etc.
- o gestică: normală, echilibrată, exagerată, ridicolă, imobilă etc.
- o atitudine corporală: potrivită cu împrejurările (cu cadrul referențial), cuviincioasă, politicoasă, deplasată etc.

Raportați atitudinea voastră la regulile de comportare și la codul bunelor maniere.

3. Încercați să realizați situații de comuicare nonverbală (prin **pantomimă**).

4. Prezentați scenic o situație de comunicare verbală cu elemente nonverbale pe baza textului „Jurnalul lui Adam și al Evei", de Mark Twain.

5. Introduceți în situațiile de comunicare create elemente paraverbale: accentuarea unor fragmente din comunicare, intonații aparte, pauze semnificative.

6. Interpretați scenic următorul text al lui I. L. Caragiale, introducând în situația de comunicare și elemente nonverbale și paraverbale:

„Zicând acestea, domnul se uită lung la un pahar ce stă pe masă aproape gol, și din care a băut impiegatul.
– Mă rog, dacă nu vă supărați, aveți apă?
– Da.
– E rece?
– Potrivită.
– Nu-i puneți gheață?
– Ba da.
– Așa? îi puneți gheață?
– Fireşte!
– E flir... e firl...? ăsta...
– Da, avem filtru.
– Monșer! te superi dacă te-oi ruga pentru un pahar cu apă?... Teribil mi-e de sete! [...]

Apoi, după o pauză, către domnul:
– Ați zis că aveți o afacere...
– Da, am o afacere...
– Aici la noi?
– Da, la dv. ... o afacere... Pesemne că acum s-a dus s-o scoată din puț?
– Cum s-o scoată din puț?
– Apa... că văz că nu prea are amicul de gând să vie... [...]
– Domnule! strigă impiegatul; înțelege odată că nouă nu ne plătește statul aici ca să stăm de vorbă; avem treabă; n-avem vreme de conversație... Spune: ce poftești? Aici n-are voie să intre nimeni fără afaceri. Ce afacere ai?
– Ce afacere?
– Da! Ce afacere?
– Am dat o petițiune... Vreau să știu ce s-a făcut. Să-mi dați un număr.
– Nu ți s-a dat număr când ai dat petiția?
– Nu.
– De ce n-ai cerut?
– N-am dat-o eu.
– Da cine?
– Am trimes-o prin cineva.
– Când? În ce zi?
– Acu vreo două luni...
– Nu știi cam când?
– Știu eu?
– Cum, nu știi? Cum te cheamă pe d-ta?
– Nae Ionescu.
– Ce cereai în petiție?
– Eu, nu ceream nimic.
– Cum?
– Nu era petiția mea.
– Da a cui?
– A unui prietin.
– Care prietin?
– Unul Ghiță Vasilescu.
– Ce cerea în ea?
– El, nu cerea nimic.
– Cum, nu cerea nimic?
– Nu cerea nimic; nu era petiția lui.

Scanned with OKEN Scanner

– Da a cui?

– A unei mătuşi a lui... Ştia că viu la Bucureşti şi mi-a dat-o să o aduc eu.

– Cum o cheamă pe mătuşa lui d. Ghiţă?

– Nu ştiu.

– Nu ştii nici ce cerea...

– Ba, mi se pare că cerea...

– Ce?

– Pensie.

Impiegatul, ieşindu-şi din caracter şi zbierând:

– Domnule, aici este Regia monopolurilor! aici nu se primesc petiţii pentru pensii! Du-te la pensii, acolo se primesc petiţii pentru pensii!

– Aşa? la pensii, care va să zică?

Merge la sonerie, apasă butonul; soneria zbârnâie foarte lung.

– Destul, domnule!

– Uite ce e: dacă nu te superi, te-aş mai ruga pentru un pahar cu apă."

(I. L. Caragiale, „Petiţiune")

◆ FORMELE COMUNICĂRII ORALE ◆

DIALOGUL

Comunicarea orală se realizează prin **dialog** şi prin **monolog**, forme care angajează schimbul de mesaje între emiţător şi receptor în situaţia de comunicare.

Prin acestea, îndeosebi prin dialog, se realizează scopul oricărei comunicări:

- de informare;
- de argumentare;
- de persuasiune (de convingere);
- de negociere;
- de socializare (de integrare în comunitate);
- de divertisment.

Dialogul este forma de comunicare orală în care vorbitorii sunt pe rând emiţători şi receptori.

- Dialogul se realizează prin **perechi de replici** verbale, susţinute de elemente nonverbale şi paraverbale ale comunicării.

❖ Exersaţi !

1. Angajaţi colegul de bancă într-un dialog pe o temă la alegere. Observaţi câteva aspecte ale dialogului vostru:

- deşi se desfăşoară pe o temă oarecare, dialogul are o structură ce se construieşte pe parcurs: **o parte iniţială**, introductivă, care angajează conlocutorul în convorbire; **un conţinut** propriu-zis, care constituie partea cea mai importantă a comunicării; **o parte finală**, reprezentând retragerea din dialog;
- dialogul provoacă reacţii succesive de aprobare sau de dezaprobare, exprimate prin mesajul verbal, combinat cu elemente nonverbale şi paraverbale.

2. Notaţi în caiete:

- **formule de iniţiere** a unui dialog, în funcţie de contextul în care se desfăşoară (locul, gradul în care se cunosc interlocutorii, relaţiile dintre ei) şi de scopul comunicării: formule de salut, întrebări cu caracter general, formule de prezentare;
- **formule de încheiere**, în funcţie de modul în care se face retragerea din dialog: în relaţii de amabilitate şi de înţelegere; în situaţii de neînţelegere şi de nemulţumire; în situaţii de conflict.

Scanned with OKEN Scanner

3. Apreciaţi modul în care facem (sau ni se face) oferta de dialog şi în care este bine şi eficient să ne retragem dintr-un dialog.

4. Comentaţi, în funcţie de noţiunile de mai sus, dialogul următor:

Un domn către impiegat: Mă rog, n-a venit vreo scrisoare pentru mine?
Impiegatul: Nu... Dar de unde era să vă vie?
Domnul: Ştiu eu? de la cineva.
Impiegatul: Nu.
Domnul: Bine. *(Pleacă.).*
Impiegatul (scoţând capul pe ferestruică): Mă rog...
Domnul (întorcându-se): Poftim...
Impiegatul: Dar... cum vă cheamă pe dv. ...?
Domnul: Ion Popescu.
Impiegatul: Îmi pare bine... Fiţi sigur că vă vom anunţa îndată ce va sosi ceva.
Domnul: Mersi.
Impiegatul: Pentru puţin. *(Îşi retrage capul.)*
Domnul: Îndatorat. Vă salut. *(Pleacă.)*
Impiegatul (scoţând iar capul): Mă rog.
Domnul (întorcându-se): Poftim...
Impiegatul: Dar... unde şedeţi dv. ...?
Domnul: La mătuşă-mea.
Impiegatul: Mersi... *(Îşi retrage capul.)*
Domnul: Pentru puţin. Salutare.

(I. L. Caragiale, „La poştă")

5. Iniţiaţi, la nivel de clasă, un dialog despre noţiunea de dialog. Aveţi în vedere următoarele:
- tema dialogului (partea centrală) este deja anunţată; trebuie introdusă însă printr-o ofertă de dialog, pe care o poate face profesorul sau un coleg;
- introducerea coerentă a noţiunilor învăţate despre dialog;
- modul de intrare în dialog, fără a perturba comunicarea antevorbitorilor;
- adecvarea replicilor proprii la conţinutul discuţiei;
- durata intervenţiei proprii;
- verificarea faptului că suntem ascultaţi cu atenţie.

6. Faceţi aprecieri asupra calităţii dialogului purtat în clasă.

7. Alcătuiţi, sub formă scrisă, un dialog în care să ilustraţi cunoştinţele şi competenţele dobândite.

Dialogul este mijlocul generalizat de interacţiune umană, fiind inclus în:
- formele curente de comunicare: **conversaţia cotidiană şi discuţia;**
- formele specializate ale discuţiei (care includ mijloace de comunicare în masă sau alte forme de organizare a comunicării): **masa rotundă, colocviul** (de examinare sau de comunicări ştiinţifice), **şedinţa** (a unui complet de judecată, de analiză a unei activităţi) şi **interviul** (de angajare şi de presă).

Dintre aceste forme, conversaţia cotidiană este cel mai des întâlnită şi în genere mai liberă faţă de regulile comunicării prin dialog.

Aceasta nu este, de obicei, o comunicare programată, cu reguli stricte, dar reuşita ei, care armonizează şi reglează relaţiile umane, depinde totuşi de gradul în care interlocutorii cunosc şi respectă regulile generale ale dialogului.

Desfăşurarea celorlalte forme de comunicare este condiţionată de reguli precise, acceptate de interlocutori, de respectarea cărora depinde atingerea scopului comunicării.

Respectarea regulilor comunicării este deci esenţială în dialogul eficient.

Regulile dialogului se referă la:
- modul în care se intră în discuţie, deschizând, din iniţiativă proprie, discuţia sau prin integrare într-un dialog deja început;
- felul în care se cedează cuvântul şi se reia într-un moment oportun, când s-a creat o pauză în discuţie; sunt necesare câteva explicaţii asupra celor expuse de preopinent (intervenţia fiind, în acest caz, scurtă); un antevorbitor şi-a încheiat intervenţia;
- modul în care se intervine într-un dialog purtat de persoane necunoscute;
- durata unei intervenţii în dialog;
- adecvarea mesajului propriu sau a intervenţiei la tema dialogului;
- menţinerea atenţiei şi controlul permanent al mesajului şi al canalului de comunicare.

Scanned with OKEN Scanner

❖ Exersați !

1. Creați, pe grupe de câte 4-5 elevi, situații de comunicare în care să respectați regulile dialogului.
2. Prezentați, la nivelul clasei, două-trei astfel de situații și analizați modul în care se respectă regulile dialogului.
3. Creați, pe grupe, situații de comunicare în care nu se respectă regulile menționate mai sus. Procedați la analiza greșelilor care au dus la nerespectarea regulilor dialogului și la perturbarea comunicării.
4. Faceți aprecieri asupra modului în care se respectă, de către elevi, regulile dialogului în cadrul diverselor activități didactice. Luați în considerare:
   - dacă este necesar să se respecte regula preluării cuvântului (să nu se intervină inoportun în discuție, să nu se vorbească fără a fi invitat);
   - dacă se intervine prin întreruperea vorbitorului, uneori chiar a profesorului;
   - dacă durata intervenției este cea adecvată, pentru a transmite informațiile solicitate în desfășurarea lecției sau în evaluarea orală (de obicei răspunsurile multor elevi sunt lacunare, scurte, trunchiate, fără o argumentare convingătoare);
   - dacă mesajul este adecvat subiectului pus în discuție;
   - dacă se urmărește cu atenție evoluția dialogului (cu această regulă atingem una dintre cele mai delicate probleme: atenția în clasă!);
   - dacă se respectă, în timpul lecțiilor, față de colegi și față de profesori, principiul politeții pozitive;
   - dacă în afara lecțiilor, în pauză sau în mediul social, se respectă principiul politeții în comunicare.
5. Comparați situațiile de dialog create la exercițiul 1 cu realitatea curentă a dialogului în clasa voastră.
6. Procedați la o autoevaluare potrivit cerințelor de la exercițiul 4:
   - acordați-vă câte un punct pentru fiecare condiție îndeplinită, necesară unui dialog eficient;
   - transformați punctajul obținut în note pe scara 1-10. Întrucât cunoștințele și competențele de comunicare fac parte din programa școlară, luați în considerare că profesorul poate avea alt punct de vedere, putând să nu vă declare competenți la exercițiul de comunicare chiar pentru neîndeplinirea unei singure condiții mai importante (de exemplu, nerespectarea condiției atenției, nerespectarea principiului politeții etc., factori perturbatori ai comunicării la nivelul întregii clase).
7. Alcătuiți, în formă scrisă, un text în care se respectă regulile dialogului și alt text în care acestea sunt încălcate. Textele pot fi, eventual, pe aceeași temă.
8. Analizați, într-o compunere de 20-30 de rânduri, efectele respectării regulilor dialogului și ale perturbării comunicării. Analiza poate compara cele două texte.

TEST

În textul de mai jos se încalcă mai multe reguli/componente/funcții ale actului de comunicare.

Cerințe:

a) identificați și explicați pe scurt două dintre acestea;

b) comentați, în cel mult o pagină, efectele literare pe care le creează perturbarea, „criza comunicării" în textul de mai sus;

c) creați un text literar de aproximativ aceleași dimensiuni, pe o temă la alegere, în care să folosiți, cu efecte artistice, procedee asemănătoare de perturbare a situației de comunicare.

Domnul: Domnu-i acasă?

Feciorul: Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la țară.

D.: Dumneata spune-i c-am venit eu.

Scanned with OKEN Scanner

F.: Nu pot, domnule.
D.: De ce?
F.: E încuiată odaia.
D.: Bate-i, să deschidă.
F.: Apoi a luat cheia la dumnealui când a plecat.
D.: Care va să zică, a plecat?
F.: Nu, domnule, n-a plecat.
D.: Amice, eşti... idiot!
F.: Ba nu, domnule!
D.: Zici că nu-i acasă.
F.: Ba-i acasă, domnule.
D.: Apoi, nu ziseşi c-a plecat?
F.: Nu, domnule, n-a plecat.
D.: Atunci e acasă.
F.: Ba nu, da' n-a plecat la ţară, a ieşit aşa.
D.: Unde?
F.: În oraş!
D.: Unde!?
F.: În Bucureşti.
D.: Atunci să-i spui c-am venit eu.
F.: Cum vă cheamă pe dv.?
D.: Ce-ţi pasă?
F.: Ca să-i spui.
D.: Ce să-i spui? de unde ştii ce să-i spui, dacă nu ţi-am spus ce să-i spui? Stăi, întâi să-ţi spui; nu te repezi... Să-i spui când s-o întoarce că l-a căutat...
F.: Cine?
D.: Eu.
F.: Numele dv....
D.: Destul atâta! mă cunoaşte dumnealui... suntem prieteni...
F.: Bine, domnule.
D.: Ai înţeles?
F.: Am înţeles.

(I. L. Caragiale, „Căldură mare")

MONOLOGUL

„Cât îmi sunt de urâte unele dobitoace,
Cum lupii, urşii, leii şi alte câteva,
Care cred despre sine că preţuiesc ceva!
De se trag din neam mare,
Asta e o-ntâmplare:
Şi eu poate sunt nobil, dar s-o arăt nu-mi place.
Oamenii spun adesea că-n ţări civilizate
Este egalitate.
Toate iau o schimbare şi lumea se ciopleşte,
Numai pe noi mândria nu ne mai părăseşte.
Cât pentru mine unul, fieştecine ştie
C-o am de bucurie
Când toată lighioana, măcar şi cea mai proastă,
Câine sadea îmi zice, iar nu *domnia voastră*."
Aşa vorbea deunăzi cu un bou oarecare
Samson, dulău de curte, ce lătra foarte tare.

(Grigore Alexandrescu, „Câinele şi căţelul")

❖ Invitaţie la dialog

1. Recitiţi monologul din poezie şi observaţi:
- cui adresează mesajul (dacă dulăul vorbeşte cu sine însuşi sau se adresează unui receptor);
- formulele de adresare folosite;
- atitudinea receptorului;
- dacă se schimbă rolurile în comunicare;
- formule de control al canalului de comunicare (cum menţine atenţia interlocutorului).

2. Comparaţi monologul cu dialogul, stabilind:
a) **asemănări**:
- ambele presupun existenţa celor doi poli ai comunicării, emiţătorul şi receptorul;

Scanned with OKEN Scanner

- comunicarea se face prin același cod lingvistic și același canal, natural sau tehnic;
- ambele forme de comunicare sunt corelate cu un referent;
- folosesc amândouă elemente lingvistice asociate cu elemente nonverbale sau paraverbale;

b) **deosebiri**:

- monologul are sens unidirecțional;
- emițătorul conduce actul de comunicare, rolul său devenind mai important în monolog decât în dialog;
- monologul permite adresarea către un număr mai mare de receptori, care constituie auditoriul;
- monologul sporește în importanță în condițiile dezvoltării tehnice a mijloacelor de comunicare în masă.

❖ Exersați !

1. Rostiți un monolog, pe o temă accesibilă, astfel încât să vă puteți concentra asupra structurii și conținutului acestuia.

2. Discutați despre modul în care emițătorul:

- construiește monologul, cu **introducere, cuprins** și **încheiere**:
- anunță oferta de comunicare;
- captează atenția auditorilor;
- își organizează structura monologului (cum focalizează acțiunile verbale, nonverbale și paraverbale asupra auditoriului; strategia prin care se asigură de interesul și atenția receptorilor).
- folosește corect elementele lingvistice ale comunicării, pentru a nu stârni reacții ale auditoriului de perturbare a comunicării (râsete, reacții de respingere a ofertei de comunicare, replici polemice etc.);
- încheie monologul.

❖ Teme

✦ 1. Scrieți un monolog în care să includeți caracteristicile acestei forme de comunicare.

✦ 2. Alegeți un monolog dintr-o comedie de I. L. Caragiale și analizați structura dialogului și cum se comportă factorii comunicării în timpul acestuia, având în vedere și criteriile și observațiile adoptate la discuția din clasă.

TIPURI DE MONOLOG

Monologurile se clasifică după mai multe criterii:

1. După relația cu dialogul:

• **monologuri independente**, nerelaționate cu replici dialogale, putând să apară: într-un context narativ; ca monolog pe scenă, într-o piesă de teatru; ca monolog interior;

• **monologuri inserate în dialog**; reprezintă dezvoltarea unei replici, când comunicarea necesită explicații mai ample sau când un vorbitor acaparează discuția, acestea putând să trezească reacții de respingere din partea receptorilor.

2. După scopul comunicării:

• **monologul narativ**, care expune, relatează o întâmplare, un eveniment în succesiunea lui temporală, respectând mai multe condiții: intriga și acțiunile, localizarea temporală și spațială, acțiunile care decurg din intrigă; ideea că receptorul nu știe nimic din cele relatate și deci expunerea trebuie să fie clară și convingătoare;

• **monologul argumentativ-explicativ**, care vine să răspundă la întrebări despre existența, forma, cauza anumitor obiecte sau fenomene;

Scanned with OKEN Scanner

• **monologul persuasiv**, care încearcă să convingă auditoriul de necesitatea unei acțiuni, de calitățile unei persoane sau ale unui obiect, ca în discursurile electorale și sloganurile publicitare. Monologul oral, ca și dialogul, devine, prin consemnare grafică, **monolog scris**. În acest caz, codul de comunicare dobândește caracteristicile grafice de transmitere a mesajului.

Forme ale monologului oral se întâlnesc în emisiunile de radio și de televiziune, în spectacolele teatrale și de poezie, la reuniunile științifice și politice, în declarațiile de presă, în cadrul lecțiilor.

Specii ale monologului oral sunt: **expunerea** (relatarea, povestirea orală), **alocuțiunea, toastul, discursul, intervenția**.

❖ Invitație la dialog

Aplicați informațiile de mai sus la următorul monolog din „O scrisoare pierdută", de I. L. Caragiale:

„PRISTANDA: Bine ziceți, coane Fănică. Aseară pe la zece și jumătate mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe-o parte să ațipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevastă-mea zice, pardon: «Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă.». Eu, nu; eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert și, pardon, mă dezbrac de mondir, scoț chipiul, mă îmbrac țivileşte și plec... la datorie, coane Fănică. Până să plec se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera «Unirii». Când dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Caţavencu și ferestrele vraişte. Ulucile înalte... dacă te urci pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gândul la datorie, ce-mi dă în gând ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... și binișor, ca o pisică, mă sui pe uluci și mă pui s-ascult: auzeam și vedeam cum v-aud și m-auziți, coane Fănică, știți, ca la teatru."

1. Demonstrați că acest fragment este un monolog.
2. Comentați modul în care Pristanda controlează canalul de comunicare și insistența lui de a fi ascultat cu atenție și de a fi bine înțeles.
3. Relevați particularitățile lingvistice ale comunicării orale, sub aspect fonetic, lexical, morfologic, de asemenea sub aspect sintactic-argumentativ.
4. Stabiliți tipul de monolog din fragmentul dat în funcție de criteriile de clasificare de mai sus.
5. Deduceți, din conținutul monologului, relațiile dintre cei doi vorbitori.
6. Completați și nuanțați, prin observațiile voastre asupra monologului, ideea de bază a textului literar.

Scanned with OKEN Scanner

POVESTIREA

POVESTIRE. Termenul provine din *a povesti, poveste*, derivat din sl. *povesti*. Uneori povestirea se confundă cu narațiunea, din cauza semantismului identic al verbelor „a povesti", „a nara". Se definește ca o **narațiune subiectivizată**, în care atenția se focalizează nu asupra personajului, ci asupra atmosferei. Povestirea este incipientă în basm și se constituie târziu ca o specie aparte, confundându-se de cele mai multe ori cu nuvela. Deosebirea dintre ele se face în primul rând prin procesul de focalizare asupra faptelor prezentate: nuvela se concentrează asupra personajului, povestirea este creatoare de atmosferă.

Caracteristici ale povestirii sunt: a) **oralitatea**: la început povestirea a fost o prelungire a genului oral, un mod de comunicare, de transmitere a evenimentelor; b) **ceremonialul**: dialogul din povestire este întreținut de convenții, cuprinzând modul de încadrare a povestitorului, motivarea împrejurărilor ce declanșează povestirea, formulele de adresare narator-povestitor; c) **atmosfera** este creată de „ceea ce va urma", stabilind un **spațiu virtual de așteptare**.

Uneori intriga este extrem de complicată, de aceea faptele povestite nu devin predictibile, sunt neașteptate. Când povestirea se încheie în mod nedeterminat, este vorba de un final deschis. Comparabilă cu snoavele sau cu basmele, povestirea nu se rezumă numai la atât. **Timpul** povestirii este de cele mai multe ori cel trecut, dar poate fi folosit și prezentul sau viitorul, prin relativizarea spațiului n-dimensional. Atemporalitatea narațiunii dă un caracter aleator spațiului imagistic al povestirii, făcând-o, în felul acesta, mai atractivă, pentru că nu sunt cunoscute coordonatele existențiale ale personajelor.

Un scriitor incipient de povestiri în literatura română este Ion Neculce, cu cele patruzeci și două de legende ale lui din „O samă de cuvinte". Autori remarcabili de povestiri sunt Ion C. eangă („Moș Nichifor Coțcariul"), Ion Luca Caragiale, („La hanul lui Mânjoală", „Kir Ianulea"), Gala Galaction, („Moara lui Călifar"), Ion Agârbiceanu, („Mistrețul", „Bunica"), Mihail Sadoveanu, (în memorabila demonstrație naratologică „Hanu Ancuței"), Pavel Dan („Copil schimbat"), Vasile Voiculescu („Pescarul Amin", „Lostrița", „În mijlocul lupilor"), Ștefan Bănulescu („Dropia").

MIHAIL SADOVEANU

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961). S-a născut la Pașcani. Tatăl, Alexandru Sadoveanu, provenea dintr-o familie de olteni emigrați pe vremea revoluției lui Tudor Vladimirescu. Mama era dintr-o familie de țărani sărăciți din Verșeni, pe apa Moldovei, nu departe de Fălticeni.

Urmează școala primară cu dascălul Busuioc, muntean de pe Tazlău, evocat în „Domnu Trandafir", care îi pune în mână abecedarul lui Creangă. Încă din liceu debuta, în revista umoristică bucureșteană „Dracu", cu schița „Domnișoara din Fălticeni", semnată „Mihai din Pașcani". În 1923, este ales membru al Academiei Române. Într-o carieră scriitoricească de aproape șaptezeci de ani, a scris peste o sută de cărți. Se stinge din viață la 19 octombrie 1961.

Opera sa stă sub semnul realismului, dar, spre deosebire de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu păstrează un orizont mitic în care se proiectează faptele istorice și marile

Scanned with OKEN Scanner

evenimente ale vieții umane. Povestirile sale au o infuzie discretă de lirism, vremurile de altădată dobândind valoarea unui eden terestru, în care elementele de ordin divin se îmbină cu puterile pământești. Oamenii locului, dintr-o Moldovă arhaică sau din timpuri mai apropiate, au aceeași percepție magică a semnelor vremii, sunt buni războinici, au o bucătărie surprinzător de rafinată, elemente prin care se construiește un univers edenic, unde libațiile și mesele îmbelșugate nu sunt decât un prolog pentru intrarea în spațiul miraculos al poveștilor, pentru întâmplări nemaiauzite. În romanele istorice, Sadoveanu surprinde trei perioade distincte: vremea de aur a începuturilor etnice, propagate în timpul profan, din „Creanga de aur", (având titlul omonim operei lui James George Frazer, „The Golden Bough"); epoca eroică voievodală, a lui Ștefan cel Mare, în „Frații Jderi" (1935-1942); decăderea puterii voievodale, în „Neamul Șoimăreștilor" și în „Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă". Adevărate paradisuri terestre se întâlnesc în descrierile de natură din „Împărăția apelor" și din „Țara de dincolo de negură". „Baltagul" scoate la iveală o lume arhaică, în care dăinuie vechi mituri și tradiții, cum este cel al Marii Treceri sau al lui Isis și Osiris.

Personajele lui Mihail Sadoveanu sunt situate departe de lume, trăind cel mai adesea în codri sau în împărăția apelor, refuzând civilizația și conducându-se după semne magice. Kesarion Breb, din „Creanga de aur", este viitorul Decheneu, al treizeci și treilea, venit din inima munților să afle noua religie apărută la poalele lumii. Această „ruptură de realitatea citadină", o „falie în trecut", se realizează prin introducerea altor norme de conduită, prin respectarea legilor arhaice ale vieții, cum este cea a găsirii vinovatului, în „Baltagul", sau a găsirii alesei de către împăratul Bizanțului în „Creanga de aur". În „Ostrovul lupilor" se poate regăsi un adevărat paradis vegetal, situat dincolo de realitatea unei civilizații apăsătoare, în timp ce în „Hanu Ancuței" imersia în timpul arhaic evocă o lume cu balauri metamorfozabili în ființe umane, cu bandiți și povești de dragoste sublime.

Manualele ART, CORINT, SIGMA

HANU ANCUȚEI

Repere analitice

STRUCTURA NARATIVĂ:

- „Hanu Ancuței" – scurtă culegere de nouă povestiri, apărută în anul 1928;
- textul este structurat după tehnica „povestirii în povestire" (a „povestirii în ramă" sau a „povestirii cu sertare"), folosită în capodopere ale literaturii universale, cum sunt povestirile arabe „O mie și una de nopți", „Decameronul" lui Boccaccio, „Heptameronul" Margaretei de Navarra, „Povestirile din Canterbury", de Geoffrey Chaucer;
- există o **povestire-cadru** și un **narator principal** (narator-scenarist), care organizează întregul scenariu al textului, deschide, în incipit, spațiul povestirii și îl închide în final; el alternează, în povestire, persoana a treia cu persoana întâi, dar are, totuși, statut de **narator obiectiv**;
- textul „în ramă" se construiește prin intrarea în scenă a câte unui narator în fiecare povestire, care preia discursul narativ în calitate de narator-personaj sau narator-martor, povestirea fiind la persoana întâi: • Ioniță comisul, **narator-personaj**, povestește o hazlie întâmplare cu „iapa lui Vodă"; • călugărul Gherman, **narator-martor** la

Scanned with OKEN Scanner

întâmplările povestite, spune o poveste cu un vestit tâlhar, Haralambie; • moş Leonte, **narator-martor**, învăluind în mister multe detalii ale naraţiunii, vorbeşte despre un balaur groaznic; • căpitanul Isac, **narator-personaj**, sosit mai târziu în spaţiul narativ, evocă, în „Fântâna dintre plopi", o poveste nefericită de dragoste din tinereţe; • moş Ienache coropcarul, **narator-martor**, vorbeşte despre „cealaltă Ancuţă", a cărei dublură perfectă este hangiţa din timpul povestirii; • un cioban, Costandin Moţoc, evocă un „judeţ al sărmanilor", din vremurile înfricoşate, fiind el însuşi **eroul** povestirii; • jupân Dămian, un negustor lipscan, povesteşte, în calitate de **narator-personaj**, despre călătoriile sale prin Europa; • un orb sărac, **personaj-narator**, relatează legenda mărgăritarului şi o călătorie plină de peripeţii prin ţările Răsăritului; în fine, în a noua povestire, planurile narative se complică, prin prezenţa în text a **doi naratori**, Zaharia Fântânaru şi Liţa Salomia, situaţi în două planuri temporale, naratorul-personaj descoperind cu bagheta lui magică nu numai izvoarele din adâncuri, ci şi pe acelea din sufletele îndrăgostiţilor.

- se înregistrează, în fiecare istorie nouă, un adevărat **ceremonial al intrării în povestire**, pentru a atrage atenţia ascultătorilor, urmată de formularea concisă a scenariului epic: „– Cine-a fost, cum a fost şi ce-a făcut? – întrebă cu aţâţare comisul Ioniţă." („Haralambie").

RELAŢIILE TEMPORALE ŞI SPAŢIALE:

- prin alternarea planurilor narative, „Hanu Ancuţei" începe cu un memorabil exerciţiu de **proiecţie în mit** a unei lumi reale, deschisă însă către orizonturi atemporale; întâmplările se petrec „într-o toamnă aurie", epitet ce trimite direct la o „vârstă de aur", „într-o îndepărtată vreme", timpul fabulos al faptelor neobişnuite din poveşti, marcat de evenimente meteorologice care îl situează şi mai explicit într-un orizont mitic;
- se identifică:
  - **un timp al scrierii** operei, al autorului (anul 1928);
  - **un timp al naratorului principal**, care, dintr-un moment nedeterminat, se întoarce în timp, „într-o toamnă aurie", ce se poate determina istoric: „Împăratul-Alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva oştilor păgâne";
  - **un timp al naratorilor**, în „vremea petrecerilor şi a poveştilor" de la Hanul Ancuţei;
  - **un timp al întâmplărilor** povestite, al evenimentelor, care se poate prelungi mult înapoi în vreme, prin „rame" succesive, asamblate în text.
- **timpul real** al poveştilor este incert, totuşi identificabil, fiind se pare anul 1853, când începe Războiul Crimeii, întrucât este menţionat în text „împăratul Alb", al Rusiei, care porneşte un război împotriva „limbilor păgâne";
- **timpul mitic** este evocat de semne ciudate, de faptul că „au căzut de Sântilie ploi năprasnice" şi de apariţia unui „balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei.". Este vremea unor mari prefaceri, e un timp parcă al începuturilor, când pe cer apar fiinţe fantastice, „paseri cum nu s-au mai pomenit", învolburate în furtună, mergând spre răsărit. Pe pământ, iniţiaţii în zodii, cum este moş Leonte, citesc în cărţile sacre, tălmăcind semne neobişnuite, „semnele lui Iraclie-împărat", dovedind că aceste păsări „rătăcite din ostroavele de la marginea lumii" vestesc două mari evenimente: „război între împăraţi şi bielşug la viţa-de-vie.".
- în plan narativ, **timpul mitic** pare să aibă o corespondenţă şi în **timpul real**, căci „împăratul Alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne", împlinind semnele

Scanned with OKEN Scanner

zodiilor, care se regăsesc şi în belşugul terestru, întrucât „a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Ţara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să-şi puie mustul".

- timpul mitic şi timpul real se contopesc, creând un **spaţiu narativ** de mare fascinaţie, care declanşează „la Hanul Ancuţei vremea petrecerilor şi a poveştilor.";
- **hanul-cetate**, motiv fundamental al operei sadoveniene, cronotop dominant în „Hanu Ancuţei";
- hanul însuşi este situat la hotarul dintre timpul mitic şi cel real, e un punct de refugiu, de izolare: „nu era han, – era cetate", alcătuit din nişte „ziduri groase de ici până colo, şi nişte porţi ferecate cum n-am mai văzut de zilele mele".

CEREMONIALUL POVESTIRII:

- este o consecinţă a proiecţiei în mit a acestei lumi fascinante: într-o atmosferă de totală voioşie, de „bună-voire" între oameni, cu pace în ţară, cu „zile line de toamnă", se oprea „viersul lăutarilor şi porneau poveştile".

Manualele ART, NICULESCU

IAPA LUI VODĂ

Prima istorisire din „Hanu Ancuţei", „Iapa lui Vodă", e o **povestire-cadru**, care fixează **cronotopul** acţiunii, dimensiunile spaţio-temporale ale acesteia: „Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuţei. Dar asta s-a întâmplat într-o depărtată vreme, demult, în anul când au căzut de Sântilie ploi năprasnice şi spuneau oamenii că ar fi văzut balaur negru în nouri, deasupra puhoaielor Moldovei.". Subiectul povestirilor este în aparenţă simplu, dar structura mitică se conturează într-un amplu decor primordial, în care natura determină mersul evenimentelor. Semne apar atât din spaţiul divin, cât şi din cel infernal, balaurul de pe cer fiind o apariţie malefică. Lupta între cele două forţe se traduce prin „ploi năprasnice" şi prin furtună învolburată dinspre răsărit. Totul stă sub semnul unei lumi de basm, al fabulosului, iar solomonarii din legendele sadoveniene se aseamănă cu preoţii daci care străjuiau, prin tăcerea lor, eternitatea, retraşi în singurătatea munţilor. Un astfel de exemplu este şi moş Leonte Zodierul, care cercetează „semnele lui Iraclie-împărat" în cartea sa de zodii, o imaginară „carte de nisip" a lui Jorge Luis Borges, ce cuprinde scenariul tuturor lucrurilor ce s-au întâmplat şi se vor mai întâmpla.

Timpul mitic este redat prin semne meteorologice şi prin întâmplări neobişnuite. **Timpul real, istoric** se deduce din spaţiul narativ prin referiri fabuloase la evenimente recente (Războiul Crimeii, 1853): „Apoi într-adevăr, Împăratul-Alb şi-a ridicat muscalii lui împotriva limbilor păgâne, şi, ca să se împlinească zodiile...", alternând cu **timpul mitic**: „...şi, ca să se împlinească zodiile, a dăruit Dumnezeu rod în podgoriile din Ţara-de-Jos de nu mai aveau vierii unde să puie mustul.". E o vreme a abundenţei, comerţul fiind în floare, în ţară umblând nenumăraţi cărăuşi „ca s-aducă vin spre munte", cu o mulţime de „cară" ce „nu se mai istoveau". Drumeţii poposiţi prin hanuri participă la festinuri pantagruelice, desprinse parcă din vremurile vechi: ei mănâncă, beau vin, spun poveşti, pentru ca apoi să se retragă, când le „asfinţeau ochii", „prin cotloanele hanului." Ospăţul pare desprins dintr-o lume de basm: „Şi-atâtea oale au farmat băutorii, de s-au crucit doi ani muierile care se duceau la târg la Roman. Şi, la focuri, oameni încercaţi şi meşteri frigeau hartane de berbeci şi de viţei, ori pârpăleau clean şi mreană din Moldova.". Hanul are ziduri groase, de cetate, iar porţile sale ferecate ascund spaţii unde „se puteau oploşi oameni, vite şi căruţe şi nici habar n-aveau

Scanned with OKEN Scanner

dinspre partea hoților...". „Toamna aurie" devine un simbol al bogăției țării, al lumii lipsite de griji, situată într-o atemporalitate benefică, într-o atmosferă în care „porneau poveștile", susținute, pe rând, de naratori care se desprind din umbra hanului, într-un adevărat **turnir narativ**.

Primul povestitor este comisul Ioniță, personaj-narator al unei întâmplări petrecute cu mult timp în urmă, pe vremea „celeilalte Ancuțe", când domnitor în Moldova era Vodă Mihalache Sturza. Domnitorul călătorea deghizat prin țară, ca Harun Al-Raşid, şi comisul Ioniță îi povestește, în spațiul magic al aceluiași han, la o ulcică de vin, că se duce la domnie pentru o pricină veche, pornită înainte de vremea lui Vodă Calimah, cu un vecin, „corb mare boieresc", care mereu îi tăia din moșia părintească. Efectul comic al întregii situații rezultă din răspunsul comisului: dacă stăpânul țării nu-i va face dreptate, atunci îl va pofti să-i pupe iapa nu departe de coadă. Pe lângă deliciile narative infuzate textului, se remarcă structura simetrică a narațiunii, în final revenind motivul acestei neobișnuite invitații, repetate de astă dată chiar în fața domnitorului: „– Dă, măria ta, răspund eu râzând, cum să rămâie? Eu vorba nu mi-o iau înapoi. Iapa-i peste drum!".

Pe acest fir narativ, Mihail Sadoveanu, delegând rolul auctorial unui **narator evocator**, construiește un întreg **ceremonial al povestirii**, în planurile profunde ale căruia se avansează pe principiul **narațiunii telescopice**, dintr-o povestire-cadru desprinzându-se planuri secundare succesive. Înainte de toate, **naratorul inițial**, cel care deschide spațiul narativ, conturează portretul substitutului său, **naratorul-personaj**, comisul Ioniță, căruia i se alcătuiește **un portret memorabil**: „Stătea stâlp acolo, în acele zile grase şi vesele, un răzăş străin, care mie îmi era drag foarte. Închina oala către toate obrazele, asculta cu ochii duşi cântecele lăutarilor şi se lua la întrecere până şi cu moş Leonte la tâlcuirea tuturor lucrurilor de pe lumea asta.". Portretul exprimă, prin evocarea semnelor adânci ale vârstei, o bogată experiență de viață: „Era un om nalt, cărunt, cu fața uscată şi adânc brăzdată. În jurul mustății tuşinate şi la coada ochilor mititei, pielea era scrijelată în creturi mărunte şi nenumărate...". Calul său e „de mirare", e o întrupare desprinsă direct din basmul popular: „Era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar. Numai pielea şi ciolanele!".

Răzeşul însuşi se defineşte ca un personaj-narator, cu un comportament specific, intrat în acțiune numai când i se atribuie rolul de voce narativă în imensul carusel al poveştilor: „Eu aici îs trecător... cuvânta, cu oala în mână, dumnealui Ioniță comisul; eu încalic şi pornesc în lumea mea... Roibu meu îi totdeauna gata, cu şaua pe el... Cal ca mine n-are nimeni... Încalic, îmi plesnesc căciula pe-o ureche şi mă duc, nici nu-mi pasă.". Dar el nu pleacă nicăieri, „stătea stâlp acolo", ca un simbol al statorniciei în spațiul povestirii. Personajul vine parcă din alt timp, dintr-o lume în care deplasarea între împărății era uşoară, nestânjenită de granițe. Calul acesta de poveste este de fapt, aici, un mijloc de deplasare, pe nesimțite, în timpul fabulos al poveştii: „Şi venise călare pe un cal vrednic de mirare. Era calul din poveste, înainte de a mânca tipsia cu jar. Numai pielea şi ciolanele!". Pentru comisul Ioniță el este însă „un cal dintr-o viță aleasă", trăgându-se „dintr-o iapă tot pintenoagă", cu care comisul s-a fudulit în tinerețe şi care a atraş atenția chiar a lui Vodă Mihalache Sturza. Intrarea în spațiul povestirii se face printr-un adevărat ceremonial, susținut de moş Leonte, care îl provoacă pe comisul Ioniță să-şi spună povestea:

„– Într-adevăr... îi răspunse într-un rând moş Leonte; cal ca al dumitale nu se găseşte să umbli nouă ani, la toți împărații pământului! Numai pielea lui câte parale face! Când mă gândesc, m-apucă groaza...". În acest fel, în discurs se instalează alt plan narativ, perfect simetric însă celui inițial, prin repere mişcate abia perceptibil numai de trecerea timpului. Personaje similare se aflau „în acelaşi loc", bând tot must, cealaltă Ancuță „şedea

Scanned with OKEN Scanner

ca şi asta, tot în locul acela, rezemată de uşorul uşii", iar comisul, tânăr, „cu oala în mâna stângă şi cu frâul iepei în dreapta" spunea eternele sale poveşti, ale căror vorbe s-au pierdut desigur în vânt: „Ce voi fi spus atunci nu ştiu, – au fost vorbe care au zburat ca şi frunzele de toamnă...". E un scenariu aparent static, în care numai timpul şi-a lăsat semnele trecerii inexorabile. Este însă **cadrul repetabil**, în care începe o nouă poveste.

COMISUL IONIȚĂ. Portretul lui respectă toate funcțiile implicite unui asemenea popas descriptiv: **funcția de informare**, care dă posibilitatea descoperirii personajului, **funcția de revelator** (de dezvăluire a gândurilor secrete), **funcția simbolică**, reprezentativă pentru o anumită categorie socială. Personajul este gânditor, reflexiv, purtând semnele vremii, fiind un „om nalt, cărunt, cu fața uscată şi adânc brăzdată", cu pielea „scrijelată în creţuri mărunte şi nenumărate". Comisul Ioniță face parte din tipologia călătorului, cu un cal desprins parcă din poveste, „Numai pielea şi ciolanele!", situându-se dincolo de ipostaza unui simplu narator, iar acest lucru îl înnobilează, îl ridică la un alt nivel de existență.

Manualul SIGMA

FÂNTÂNA DINTRE PLOPI

„Fântâna dintre plopi" conține istoria „năprasnică" a căpitanului Neculai Isac, îndrăgostit de „o biată fată din şatră", omorâtă de ai săi în momentul când îl avertizează pe tânărul aventurier de un jaf ce urma să aibă loc asupra lui. Narațiunea se înfiripă lent, după ceremonialul ştiut, în atmosfera hanului cu ziduri de cetate, în care, după întâmplarea cumplită a boierului Bolomir din „Balaurul", se aşteaptă o nouă poveste, promisă de comisul Ioniță, naratorul mereu amânat din „Hanu Ancuței".

Naratorul-scenarist revine cu detalii descriptive asupra locului şi timpului, adecvate, prin nota lor de atemporalitate, imersiunii în spațiul mitic al poveştilor: soarele „bătea pieziş", scânteind în geamurile hanului; pâclele din munți păreau „neclintite"; apa Moldovei „curgea lin în soarele auriu într-o singurătate şi-ntr-o linişte ca din veacuri"; „câmpurile erau goale şi drumurile pustii în patru zări". Singurul punct mişcător în această scenă atemporală este vestitorul, naratorul aşteptat, „călărețul pe cal pag" care, într-un orizont mitic, „parcă venea spre noi de demult, de pe depărtate tărâmuri".

Sosirea lui înviorează atmosfera hanului, iar privirile celor de aici se concentrează asupra sa; urmează nelipsitul portret, alcătuit din cel puțin trei perspective narative, în el anticipându-se elemente de intrigă ale viitoarei povestiri. Naratorul principal, care pune în mişcare şi supraveghează întregul scenariu narativ, îi face un **portret fizic** de om trecut prin multe întâmplări ale vieții. Neculai Isac este „un om ajuns la căruntețe", dar care „se ținea drept şi sprinten pe cal". Îmbrăcămintea lui este aleasă, de căpitan de mazili, constând în „ciubote de iuft cu turetci nalte ş-un ilic de postav civit cu nasturi rotunzi de argint", „o blănuță cu guler de jder". Chipul este de om hotărât şi mult încercat în viață, purtând semne ale unor istorii năprasnice: „Obrazu-i smad cu mustăcioară tunsă şi barbă rotunjită, cu nas vulturesc şi sprâncene întunecoase, arăta încă frumusețe şi bărbăție, de şi ochiul drept stâns şi închis îi dădea ceva trist şi straniu.". Comisul Ioniță recunoaşte în el un vechi prieten, pe „Neculai Isac de la Bălăbăneşti, din ținutul Tutovei", reconstituind din amintire o scenă de altădată, de la prima sosire la han, când hangiță era Ancuța, o copie temporală identică a Ancuței de astăzi. Căpitanul Isac a fost un bărbat „voinic şi frumos – şi rău", care în tinerețe „bătea drumurile, căutându-şi dragostele", având „ibovnice către toate zările".

Scanned with OKEN Scanner

Neculai Isac este un om trecut prin experienţe multiple, pierderea unui ochi în acea „poveste înfricoşată", rămasă încă în amintire, însemnând dobândirea înţelepciunii şi a capacităţii de a reflecta mai profund asupra întâmplărilor din tinereţe. El însuşi recunoaşte că în acele locuri „a avut loc o întâmplare năprasnică... şi Dumnezeu m-a întors iarăşi prin locurile acelei dureri.".

Un personaj cu o istorie atât de bogată, insolită, este oricând binevenit pentru a prelua, la han, rolul de narator. Pregătind povestea sa prin nelipsitul ceremonial, Neculai Isac se aşază lângă foc, laolaltă cu pistoalele nelipsite, în timp ce Ancuţa, fascinată parcă de reputaţia neobişnuită a personajului, „cu obrajii rumeni", mişcându-se „ca o şerpoaică", îşi urmează ceremonialul pregătitor, „aducând în dreapta cofăiel plin şi în stânga ulcică nouă". Moş Leonte Zodierul, jucând rolul de „maître des cérémonies", îl îndeamnă pe noul venit să-şi spună povestea. Povestitorul se adresează, potrivit atmosferei locului, cu apelativul „domnilor şi fraţilor", care include o apropiere mai mare de ascultători. Structura povestirii urmează o linie simplă, comparabilă însă cu multele întâmplări ale lumii, rămase necunoscute de-a lungul vremii. Distanţa dintre **timpul fabulei** şi **timpul narativ** este de douăzeci şi cinci de ani, astfel încât peste fiorul tragic al întâmplărilor se aşterne un sentiment de **nostalgie**: „De-atuncea au trecut ani peste douăzeci şi cinci. Catastihul acelor vremuri a început să mi se încurce. Eram un om buiac şi ticălos."

Motivul dominant al povestirii este al fântânii mărginite de plopi, simbol al altei lumi, **topos erotic** sui-generis, premonitoriu, suprapersonaj care anticipează moartea personajului feminin. Marga, „o fetişcană de optsprezece ani", care joacă un scenariu al ispitirii, era folosită de judele ţiganilor, Hasanache, ca să-i atragă pe călătorii bogaţi de la han în capcane erotice, cu scopul de a-i jefui. În această calitate, tânăra şi senzuala ţigancă trebuie să-l atragă pe căpitanul Isac într-o cursă, după ce acesta ar fi dobândit o mare sumă de bani din vânzarea poloboacelor cu vin.

Întâlnirea dintre tânăr şi Marga este minuţios şi incitant regizată de Hasanache: fata traversează apa unei bălţi cu fusta roşie ridicată până la subţiori, într-o ipostază tulburătoare, punând în mişcare tânărului Neculai Isac energii erotice nebănuite: simţi în el „ceva fierbinte", de parcă ar fi „înghiţit o băutură tare". Întâlnirea celor doi se petrece sub bolta înstelată, lângă fântâna dintre plopi, personajele sadoveniene trăind din plin, la modul ingenuu, mirajul dragostei. Romantismul descrierii include imaginea câmpului şi a bolţii înstelate, cu discreta aspiraţie către înalt a firii umane: „Stele se aprinseră în cerul curat [...] şi câmpurile înţeleniseră în linişte, ca-ntr-o taină.". Pentru a răsplăti frumuseţea fetei, în timpul îndepărtat al întâmplărilor, căpitanul îi aduce „o scurteică de piele de la Paşcani". Fata, deşi e o „roabă şi-o nemernică", după cum ea însăşi se defineşte, îi dezvăluie tânărului Neculai Isac complotul lui Hasanache şi acceptă să se sacrifice în locul său, fiind omorâtă de ţiganii care îi aplică legea talionului. Căpitanul îşi pierde în confruntarea cu ei un ochi, devenind un rătăcitor singuratic.

Fântâna, locul pierzaniei, încadrată de plopi, ca nişte dinţi temporali distrugători ai destinelor, va dispărea şi ea, semnificând deriziunea inevitabilă a lumii: fântâna dintre plopi nu mai este, „s-a dărâmat ca toate ale lumii...". Ochiul rămas întreg reconstituie acest imens abis temporal, „în neagra fântână a trecutului" căpitanul Neculai intuind încă imaginea vie a Margăi, păstrată într-un registru virtual al memoriei ancestrale.

Scanned with OKEN Scanner

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (SIGMA)

Ex. 3/ p. 26. Câte planuri narative identificați în povestire? Delimitați-le în text.

Tehnica povestirii în ramă pune în evidență o **structură multinaratorială**, cu o perspectivă multiplă asupra faptelor petrecute. Tehnica narativă a acestei povestiri se înscrie în **structura telescopică** a planurilor narative care se identifică în întregul text din „**Hanu Ancuței**". Și aici apare la un moment dat **planul narativ general**, al **naratorului evocator**, implicat mai mult în povestire, care face portretul lui Neculai Isac. Prezentarea mai amănunțită a personajului o face însă comisul Ioniță, care evocă momente ale prieteniei lor și ale peregrinărilor din tinerețe. Abia într-un **al treilea plan narativ** se pune în mișcare povestirea căpitanului Neculai Isac, personaj-narator al unei povești de dragoste pline de farmec și de neprevăzut.

Inițial, Neculai Isac apare ca un personaj din vremuri de demult, cu aer romantic și întâmplări neobișnuite, evocate cu o anume poezie a rostirii narative, generată de o subtilă dihotomie temporală, decelând între **timpul real** și **timpul mitic**. Pare venit de pe „alte tărâmuri" ce semnifică o lume învăluită în misterul blând al poveștii, fără timp, din care știrile vin prelucrate subtil, cu multiple semnificații, iar întâmplările sunt vestite de semnele vremii.

În planul îndepărtat al povestirii, căpitanul Neculai Isac este un om voluntar, năvalnic, îndrăgostindu-se aproape instantaneu de țigăncușă, de Marga; este răzbunător și iscusit în luptă, reușind să facă față șatrei de țigani care încercase să îl prade când se întorcea cu tașca plină de florini de argint pe un drum lăturalnic.

Ex. 3/ p. 27. Căutați într-un dicționar de simboluri semnificația fântânii și a plopului și explicați titlul povestirii.

Simbolistica fântânii și a plopului este convergentă, având legătură directă cu dragostea și moartea. Fântâna presupune coborârea în adâncuri, în moarte, iar plopul este un copac „asociat Infernului, durerii, sacrificiului și lacrimilor" (DS). De exemplu, Herakles, când a coborât în Infern, și-a făcut o cunună cu ramuri de plop. Fântâna situată între patru plopi, care mărginesc zările, semnifică sfârșitul funest al fetei de care se îndrăgostise căpitanul Neculai Isac. Încă de apariția în text a fântânii, personajul are o premoniție simbolică asupra destinului fete, în chip de Orfeu ce privește înapoi la Euridice: „Atunci mai privii în cea din urmă oară îndărăt. În vârful plopilor, la fântâna singuratică, lucea asfințitul. Iar în umbra de dedesubt sta Marga, cu mâna streșină la ochi. Mi s-a părut? A fost o arătare? Am zărit-o numai o clipă, cât a ținut și lucirea soarelui de deasupra."

Narațiunea, ca discurs, implică două modalități de situare temporală: timpul istoriei și timpul discursului. Modalitățile de evocare a întâmplărilor sunt prezentarea, adică povestirea evenimentelor, și reprezentarea, punerea în scenă a faptelor prin dialog, de unde rezultă discursul materializat în **dramă** sau **cronică**. Fântâna este un loc al iubirii și al morții, având **funcție erotică** și **thanatică**, în timp ce, la nivelul discursului, acest topos este evidențiat ca loc al **amintirii** și al **trecerii** irepresibile a **timpului**, care prăbușește în neant toate actele umane. Fântâna devine, astfel, și un **suprapersonaj**, ca și hanul, condiționând desfășurarea acțiunii într-un anume loc. Magia fântânii atrage, sub vraja sentimentului erotic, cele două personaje și le condiționează destinul: Marga rămâne pentru totdeauna în adâncul fântânii, iar căpitanul Neculai Isac își pierde, în încăierarea cu țiganii, un ochi, fapt ce îi conferă, în sens mitic, înțelepciune.

Scanned with OKEN Scanner

CEALALTĂ ANCUȚĂ

„Cealaltă Ancuță" evocă o poveste de dragoste din vremuri apuse, mult mai pline de evenimente decât cele ale timpului narativ, narator-martor fiind, de data aceasta, meşterul Ienache coropcarul. „Iernile pe-atunci erau mai tari", spune acesta, figurând imprecis timpul evenimențial, completându-l apoi cu detalii de atmosferă a vremurilor. Deschiderea spațiului narativ începe prin prezentarea oamenilor de altădată, din „vremea veche", diferiți de cei din timpul povestirii, când prin târguri nu mai erau atâția „venetici", cu atâtea dughene noi, încât coropcarii, vânzătorii ambulanți de mărunțişuri, erau ținuți la mare cinste. Boierii dăruiau mai mult pe vremea aceea, un ban întreg de aur, nu doar un bănuț, vreun „grăițar" lipsit de valoare. Ba chiar existau monahi drepți, unde panerele cu provizii se ridicau direct pe ziduri, cu ajutorul frânghiilor şi al scripeților. Iar Domnul era atât de respectat, încât, în momentul în care ieşea, toată lumea se închina în jurul său, „cu dosu-n sus şi cu fruntea-n pulbere". Coropcarul are un singur defect: acela de a trage din tutun, trebuind, din când în când, să întrerupă povestea şi să-şi curețe luleaua, pentru că, observă el cu ironie, Satana atâta treabă avea, să i-o înfunde.

Povestirea lui începe cu o **intrigă erotică**, evocând întâmplări dramatice de pe ulițele Iaşului şi din apropierea turnului Golia, personaj principal fiind Todiriță Catană, răzeş „nebun şi nemernic", îndrăgostit de o fată de boier, duduca Varvara, cu care încearcă să fugă în lume. Personajului-martor îi apare ca o vedenie de om, „întru adevăr om nalt şi voinic – subțire în mijloc, lat în spate. Avea mustăți bălăi şi ochi negri şi se uita fudul în juru-i.". Todiriță fusese prins după „muncă şi bătălie" de oamenii stăpânirii, fiind bătut „peste fălci cum se cuvine". La eveniment asistă o mulțime de lume: „Apoi după roata de arnăuți s-a luat mahalaua ca după o laie, cu colbi şi câni, cu muieri şi prunci." Pentru îndrăzneala şi vitejia în luptă cu arnăuții, Todiriță Catană este considerat un „zălud", apreciere confirmată şi de modul senzațional în care evadează din temutul turn al Goliei, rozând cu dinții funia cu care fusese legat, coborând cu ea pe zidul înalt, apoi fugind pe drumuri necunoscute, spre marea ciudă a arnăuților care nu-i dau de urmă. Ca în romanele de capă şi spadă, întâlnirea dintre răzeş şi Ienache coropcarul are loc din nou pe drumurile din preajma hanului în care patrona „cealaltă Ancuță", toți trei punând la cale o inspirată intrigă prin care cei doi iubiți să scape de amenințări cumplite (duduca Varvara să ajungă la mănăstirea Agapia, iar Todiriță Catană la supliciul final prin buzduganul domnesc).

În această **acțiune concentrată** şi tensionată, naratorul găseşte timp să alcătuiască şi **portrete semnificative**: „Ancuța de altădată era muiere frumoasă, ca şi aceasta de-acum. Căta la el cu ochii mari şi-i luceau în ei două făclioare mititele. Răzăşul s-a uitat lung la dânsa, apoi şi-a lepădat pe-o laiță pistoalele şi iataganul...". Ancuța de altădată este, în planurile povestirii, o copie perfectă a Ancuței din timpul poveştilor de la han, iar apropierea lor conexează cele două praguri temporale ale povestirii, timpul istoriei şi timpul naratiunii.

Întâmplările se precipită: Costea Căruntu, şeful arnăuților, care însoțeşte şi rădvanul Varvarei în drum spre mănăstire, vrea să-l prindă pe Todiriță Catană şi poposeşte pentru scurt timp la han, prilej pentru Ancuța de a mima un festin: „Şi-ntr-un sfert de ceas, cât au mai stat acolo oamenii stăpânirii, lelea Ancuța m-a coborât cu dânsa în pivniță şi-am scos amândoi la lună cofe cu vin.". Jupân Costea Căruntu se arată însă credul şi cade în subtila cursă întinsă de cealaltă Ancuță, care îl sfătuieşte să treacă apa Moldovei pe un pod umblător pe la Timişeşti. Fiind prea mulți urmăritori, trec cu podul mai întâi fata şi

Scanned with OKEN Scanner

arnăutul, grosul însoțitorilor rămânând pe celălalt mal, fapt tocmai potrivit ca Todiriță Catană să-i lege fedeleș pe paznici și să fugă cu duduca Varvara în țări străine. În zadar au strigat în noapte cei rămași pe malul celălalt, numai Ancuța asculta „cu încordare, și-i sticlea luna în ochi". Abia dimineața, când sătenii de la Timișești aduc podul la celălalt mal, se dezleagă misterul: „Am găsit într-o șaică pe moșneag legat. Și-n cealaltă șaică pe jupân Costea, strâns în funii până la sânge, cu căluș de rășină-n gură. Când l-am slobozit din funii și i-am dat afară călușul, a început a se prăvăli într-o parte și-ntr-alta tehui și și-a stupit în prund dinții de dinainte amestecați cu sânge închegat.".

„Cealaltă Ancuță" este o povestire cu **final deschis**, misterul întâmplării de la Timișești rămânând nedezlegat, naratorul având numai o vagă bănuială că iscusita ispravă ar fi fost fapta legendarei Ancuțe.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT)

Ex. 1/ p. 25. Hanul unifică trei timpuri esențiale: timpul autorului, timpul povestirii și timpul faptelor relatate. Începutul povestirii „Cealaltă Ancuță" fixează imaginea unor timpuri trecute, a unei lumi arhaice, într-un model tradițional. Identificați elementele în măsură să sugereze înscrierea scenariului epic într-un timp și spațiu plasate pe o dimensiune mitică.

Hanul este un topos protector, închis, având rol de cetate, în timp ce spațiul povestirii deschide porți către diferite timpuri și epoci. Timpul joacă astfel un rol esențial în narațiune: există un **timp din istorie**, având caracter unidimensional, un **timp din discurs**, pluridimensional, **un timp al lecturii**. În plan extern, acestor timpuri le corespunde **timpul istoric, timpul autorului** și **timpul cititorului.**

Hanul respectă o pluridimensionalitate atemporală, din care se desprind, ca firele dintr-un ghem, **timpuri particulare**. De aceea, spațiul său este simultan închis și deschis. Naratorii sunt mai mulți în narațiune: **naratorul-personaj, naratorul-martor,** care nu ia parte la evenimente, **naratorul-„colportor"**, care povestește o acțiune la care nu a participat.

O dată hanul se deschide într-o „toamnă aurie", în timp ce altădată hanul stătea cu porțile deschise „ca la Domnie", gata să primească poveștile și povestitorii. Vremea este una a poveștilor spuse într-un flux continuu, într-un proces de repetabilitate mitică, proprie timpului circular: „Contenea câte un răstimp viersul lăutarilor, și porneau poveștile".

Sugestii analitice și didactice

1. Dați o explicație titlului acestei povestiri, stabilind relația dintre cele două personaje, „cealaltă Ancuță" și „Ancuța cea tânără", și conexiunile dintre planurile temporale pe care le reprezintă în ansamblul operei literare.

2. Comentați comparația din prima povestire a ciclului: „Iar Ancuța cea tânără, tot ca mă-sa de sprâncenată și de vicleană, umbla ca un spiriduș încolo și încoace, rumână la obraji, cu catrința-n brâu și cu mânicile suflecate: împărțea vin și mâncări, râsete și vorbe bune."

Care dintre trăsăturile personajului anunțate încă de la început sunt ilustrate în această povestire? Argumentați!

3. Prezentați pe scurt subiectul povestirii „Cealaltă Ancuță" și argumentați de ce se încadrează în tema iubirii.

Scanned with OKEN Scanner

4. Observați cum se instituie ceremonialul povestirii în acest text, având în vedere:

- nostalgia pe care fiecare povestitor o manifestă față de vremurile trecute („vremea veche");
- impresia pe care a lăsat-o asupra ascultătorilor povestea anterioară, a lui Neculai Isac (tot o poveste de dragoste, cu urmări tragice);
- pregătirile îndelungate, ritualice ale lui Ienache pentru a intra în tumirul narativ;
- motivarea intenției sale, bazată pe întâmplări de demult care ar putea reține atenția ascultătorilor;
- amânarea intenționată a povestirii pentru a crea orizontul de așteptare al acesteia;
- focalizarea, în sfârșit, asupra subiectului de povestit.

5. Încadrați povestirea lui Ienache Coropcarul în structura narativă de ansamblu din „Hanu Ancuței":

- exemplificați cum funcționează tehnica „povestirii în povestire" în acest caz;
- analizați cum se face transferul funcției de povestitor de la o povestire la alta;

6. Comparați întâmplările poveștii de iubire din „Hanu Ancuței" cu „Legenda XX", din „O sumă de cuvinte", de Ion Neculce.

7. Putea fi și aceasta o iubire tragică?

8. În ce mod se schimbă destinul personajului principal și care sunt faptele ce stau la baza acestei schimbări?

9. Alcătuiți portretul fizic și moral al lui Todiriță Catană. Se poate încadra acest personaj în tipul tradițional al haiducului?

10. Care este rolul Varvarei în desfășurarea acțiunii?

11. Evidențiați faptele de senzație pe care le provoacă această poveste de dragoste.

12. Caracterizați „priceperea" și „istețimea" urmăritorilor lui Todiriță Catană.

13. Ce tip de narator este Ienache Coropcarul, dacă nu poate lămuri nici el misterul întâmplării?

14. Credeți că deznodământul acestei povestiri se cufundă într-un orizont al tainei? De ce?

15. Care este rolul „Ancuței de altădată" în intriga acestei povestiri?

16. Identificați, în partea finală a povestirii, semne prin care s-ar putea deduce rolul Ancuței în salvarea cuplului de îndrăgostiți.

Manualul ART

NEGUSTOR LIPSCAN

Viața în povestirile lui Mihail Sadoveanu este, de cele mai multe ori, legată de negustorie, pentru că lumea arhaică nu a depășit stadiul trocului sau al schimbului simplu de mărfuri. Temporalitatea este lentă, personajele apărând și dispărând de pe scenă într-o succesiune înceată: „Când s-a potolit sub șopron orice mișcare și cărăușii învăliți în cojoace se culcară între roți sub cară, negustorul, ca și cum ar fi grămădit grija în buzunările afunde ale giubelei, păru în toată floarea veseliei lui și închină altă ulcică proaspătă căpitanului Neculai. Mai ales către mazălul de la Bălăbănești părea el a simți mai multă dragoste."

Începutul celei de a șaptea povestiri din „Hanu Ancuței", „Negustor lipscan", reia ritualul complicat al punerii în scenă a acțiunii, în care se identifică, mereu cu subtilitate, intriga: „În sfârșit venise acel mult dorit ceas, când puteam să mă pregătesc a asculta cu

Scanned with OKEN Scanner

mare plăcere istorisirea prea cinstitului nostru comis Ioniță de la Drăgănești...". Comisul Ioniță nu-şi poate spune nici de data asta mult promisa povestire, căci „prin negura serii, s-auziră strigăte şi zarvă pe drumul Sucevei", apărând alt povestitor, „un bărbat bărbos cu căciulă şi cu giubea. Barba-i era astâmpărată şi rotunjită de foarfece; râdea cu obraji plini şi bogaţi de creştin bine hrănit". Sosirea şi identificarea sa urmează un adevărat **ceremonial**, redat prin **gesturi protocolare şi solemne** şi printr-un **dialog iscusit**, în care ascultătorii de poveşti, aflaţi în aşteptare, îşi dau cu presupusul asupra noului venit. Naratorul este acum Dămian Cristişor, om umblat pe drumuri negustoreşti, căruia moş Leonte zodierul îi stabileşte, potrivit aştrilor, un destin favorabil. Personajul pare potrivit pentru a prelua vocea auctorială, iar drumurile sale constituie chiar fire narative care aşteaptă să fie depănate. Există, în **tema călătoriei**, o **metaforă a drumului**, cu funcţie dublă, de scenariu narativ gata alcătuit, dacă există ştiinţa de a-i desprinde momentele cele mai pline de semnificaţii, dar, pentru scriitor, şi cu rol de metodă de creaţie, în cel mai pur sens balzacian, prin faptul că romanul, de pildă, naraţiunea în genere, „este o oglindă purtată de-a lungul unui drum".

Drumurile negustorilor sunt lungi, pline de peripeţii, deschizătoare de noi orizonturi, sunt exerciţii de luare în posesie, prin povestire, a unor lumi imaginare. Negustorii, urmând traiectorii corespondente cu semne şi rânduieli astrale, ajung dincolo de hotare: „Până-ntr-acea vreme umblam la iarmaroace cumpărând marfă de la negustori nemţi şi jidovi. Dar am cugetat apoi că dobânda lor e mai bine s-o agonisesc eu. Ş-aşa am încercat, acu doi ani, un drum până la Liov. Şi umblând atunci cu folos, mi-am pus în gând acest-an să merg mai departe: la Lipsca.". Semnul ce rânduieşte plecarea, pentru ca aştrii să-i poarte noroc călătorului, este sărbătoarea „sfintei Paraschiva" de la biserica Trei-Sfetite. În plus, părintele Mardare invocă semnele divine, fiind rugat să citească înainte ca omul să plece la drum. Negustoria îl poartă pe tărâmuri îndepărtate, conexând civilizaţii diferite, stabilind legături între oameni trăitori în părţi diferite ale lumii, astfel încât, mărturiseşte naratorul, „pe Nistru, m-am întâlnit c-un negustor arman, de sub stăpânirea muscalilor, cu care am mai făcut eu afaceri. Sfătuindu-ne şi înţelegându-ne, am cumpărat noi, acolo la Tighina, cinci sute de batali: frumoasă şi bună marfă. Am plătit câte o rublă bucata.". Apoi, drumurile se diversifică: negustorul trece Nistrul la Cernăuţi, ajungând la Liov şi, mai departe, „la Ştraţburg ş-am vândut batalii c-un galbăn bucata – şi i-au luat alţi negustori, să-i ducă la un târg care se chiamă Pariz".

În aceste peripluri repetate, prezenţa civilizaţiei occidentale se face simţită încă de la trecerea graniţei înspre nemţi şi „franţuzi", pentru că, de acolo înainte, călătoriile se fac cu trenul, mijloc de transport necunoscut de oamenii pământeni, prilej de mirare în atmosfera narativă de la han, dovadă fiind întrebarea pe care o pune „ciobanul de la Rarău": „– Cum cu trenu? întrebă cineva cu glas gros şi supărat.". Pentru ciobanul de pe Rarău, trenul este o „ticăloşie nemţească", iar negustorul îi explică în ce constă această maşinărie: „Sunt un fel de căsuţe pe roate, şi roatele acestor căsuţe se îmbucă pe şine de fier. Ş-aşa, pe şinele acelea de fier, le trage cu uşurinţă o maşină, care fluieră şi pufneşte de-a mirare; şi umblă singură cu foc.". Reacţia oamenilor arhaici este de neîncredere şi însuşi moş Leonte zodierul, care ştie semnele vremurilor, îşi face cruce. Maşina „umblă singură cu foc şi trage după dânsa toate căsuţele. Apoi în acele căsuţe sunt ori oameni, ori mărfuri. Şi batalii de la Tighina i-am încărcat în acele căsuţe. Şi merg foarte bine, fără scuturătură şi fără nacaz; numaicât e-un huiet mare de trebuie să grăiască oamenii unii cu alţii tare, ca surzii.".

Insolitul lumii occidentale e aproape total: casele sunt cu câte patru sau cinci rânduri, după cum spune negustorul lipscan, iar oamenii sunt altfel îmbrăcaţi: „Cucoanele au toate pălării, iar boierii toţi au ceasornic. Nu numai boierii, ci şi lucrătorii mai saraci.".

Scanned with OKEN Scanner

Moș Leonte, personajul-narator care distribuie rolurile în „Hanu Ancuței", este impresionat negativ de pălăriile femeilor: „– De ceasornice nu mă mir... întrerupse moș Leonte; dar femeile cu pălării, drept să-ți spun, mie nu-mi plac.".

Mâncarea nemților este iarăși o pricină de mirare pentru oamenii coborâți din munte: „Mare iarmaroc cât lumea asta, și comédii, și muzici, și nemțăria pământului bând bere. Cine n-a gustat, oameni buni, asemenea băutură, să nu fie cu părere de rău. Căci e-un fel de leșie amară.". Nemții nu știu nici ce este vinul. Oamenii veniți de sus, fiind veritabili munteni din timpurile vechi, au credința că în acele locuri se mănâncă mâță, broască și guzgan. Dar negustorul răspunde că altele sunt mâncărurile de acolo: „cartofe, sodom, – și carne fiartă de porc ori de vacă". Carnea fiartă este un produs alimentar fără nici o prețuire din partea muntenilor, care-i compătimesc pe nemți, fiindcă nu au nici „miel fript tălhărește și tăvălit în mojdei", nici „pui în tigaie", „nici sarmale, nici borș. Nici crap la protap.". Fără aceste alimente, esențiale în lumea pescarilor și a vânătorilor coborâți direct din poveste, civilizația occidentală se dovedește total neatractivă: „– Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate acestea, nici nu-mi pasă! să rămâie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei.".

Avantajul nemților, după cum remarcă moldovenii, este totuși că au o mare prețuire pentru carte, iar dreptatea este stabilită după reguli stricte, care-i plac răzeșului prezent la discuție: „Eu am cunoscut acolo un morar care s-a judecat pentr-un petic de moșioară cu împăratul. Și dac-a avut dreptate, judecătorii i-au dat dreptate împotriva împăratului."

Conflictul dintre două moduri de viață, unul arhaic, bazat pe obișnuințe vechi, altul cu o civilizație tehnică bine dezvoltată în cadrul epocii, descris într-o **atmosferă colocvială** și **ironică**, trece și el într-un spațiu de așteptare, odată cu încheierea povestirii negustorului lipscan, care se întoarce cu mare cinste în țara Moldovei, pentru că are „strașnice îndreptări și mai ales o scrisoare de la nânașul meu dumnealui aga Temistocle Bucșan.". Negustorul, încă holtei, venit cu podoabe pentru femei de prin țările străine, nu poate să nu remarce, în plină sărbătoare bahică a vinului, după ce îi dă hangiței „o zgărdiță de mărgele", frumusețea femeii: „Să spuie toți dacă au văzut vreodată zgărdiță mai minunată la o muiere mai frumoasă!".

FINALUL. „Hanu Ancuței" este o culegere de povestiri în care tehnica narativă este a ferestrelor ce se deschid și se închid succesiv, până într-un punct final, când o cortină a tăcerii se așterne peste întregul spațiu al textului, promițând pentru a doua zi o reluare a întregului ceremonial. Finalul întregului volum, după **turnirul** tuturor **naratorilor**, semnifică **închiderea finală** a poveștii, supusă unei tehnici inverse celei inițiale. Acest moment se produce după încheierea povestirii a noua, a lui Zaharia Fântânarul, produsă într-un „ceas târziu", cu semne cosmice, după ce „cloșca cu pui trecuse de crucea nopții". Spațiul narativ se închide odată cu încetinirea mișcării: „focul se stângea", iar participanților la ceremonialul povestirii „le asfințeau ochii". Fluxul firesc al narațiunilor este tulburat de semnele unei prezențe malefice, ale duhului rău, simțit mai întâi de iapa comisului Ioniță. Aceasta deschisese de fapt prima poveste, nechezând „subțire" și rânjind „ca un demon"; acum același țipăt, „spăriat și ascuțit", anunță „semnele nopții" și pe ale duhului necurat, care trece peste „pustietățile apelor și codrilor" și lasă în urmă oamenii istoviți de povara grea a poveștilor. E o încremenire a șezătorii până la un nou moment al deschiderii fascinantului spațiu narativ, în care naratorul principal trebuie să-și reia rolul, să spună acea **povestire mereu amânată**, căci acum „a uitat cu desăvârșire că trebuie să ne spuie o istorie cum n-am mai auzit".

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu, 1945

„La crâşmă oamenii vin să se veselească de mirosul şi gâlgâirea vinului, iar solitudinea e interpretată ca vârstă de aur şi natura ca un izvor de lapte şi miere. Eroii plutesc într-o stare de fericire statornică, aducând laude roadelor pământului care nu cer nici o sforţare din partea individului. Naivitatea schilleriană ia forme pantagruelice. Balta colcăie pe dedesubt de peşte şi pe deasupra de raţe, pădurea foieşte de cerbi. Scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care şi-a împrospătat paleta, eliminând liniile melancoliei şi înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalităţii, refăcând în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum câteva secole, cu oameni în zdrenţe, umflându-se cu vin şi contemplând cu ochi lacomi mari bucăţi de cărnuri fripte, Olanda urcioarelor de vin şi a meselor de bucătărie pline cu vânat şi peşti. Până şi pesimismul schopenhauerian apare ca un calm kief, în forma unei mari bucurii a oricărei vietăţi comestibile de a participa la prefacerile materiei, de a mânca şi a se lăsa mâncată [...] Hanu-Ancuţei este capodopera idilicului jovial şi a subtilităţii barbare. Formal, scrierea e un fel de Decameron în care câţiva obişnuiţi ai unui han spun anecdote, în sine foarte indiferente. Esenţială este starea de fericire materială înfăptuită de oaspeţi. Ei trăiesc la modul Canaanului, ospătând numai cu carne friptă şi bând vin, însă după o rânduială care cere iniţiere. Vinul e adus de Ancuţa în cofăiel plin, cu ulcică mereu nouă. Înainte ca povestitorul să-şi înceapă istoria, toţi vâră ulcele în cofăiel şi lăutarii cântă. Din când în când Ancuţa aduce de la foc pui fripţi în ţiglă."

Manualul NICULESCU

DESPRE BALTA ICOANEI

Povestirea „Despre balta Icoanei" reprezintă un text adecvat unor exerciţii explicative pentru a releva rolul instanţelor narative. În tematica târgurilor de provincie, a locurilor „unde nu s-a întâmplat nimic", Mihail Sadoveanu surprinde şi orizonturi misterioase, pline de legendă, pentru ilustrarea cărora foloseşte, ca în mai toate scrierile sale, o **tehnică narativă subtilă**, cu revelaţii pline de efect. În povestirea „Despre balta Icoanei", apărută în volumul „Bordeienii" (1912), Mihail Sadoveanu anticipează în atmosfera provincială valori ale timpului povestirii din „Hanu Ancuţei" (1928), în ciuda faptului că Bucureştiul nu se compară cu hanul-cetate, iar protecţia personajelor împotriva unor eventuale agresiuni nu se realizează ca în acel spaţiu mitic.

Incipitul povestirii propune, **ex abrupto**, dezlegarea unei enigme: „Cum era Bucureştii odinioară?" şi instituie o schemă narativă tipică evocării vremurilor de altădată prin povestirile mai multor naratori. Este **povestirea-cadru** în care planurile narative se îmbină telescopic, evoluând pe o linie narativă ce se contrage în final în aceea iniţială. **Vocea narativă** pare la început cea **abstractă**, auctorială, deşi, pe parcursul textului, timpul naraţiunii cadru, perfectul simplu, individualizează un **personaj narator** foarte atent la detalii, cu intenţia de a reconstitui imaginea veche a Bucureştiului din naraţiuni conexate într-un punct comun, fantoma din balta Icoanei. El este în măsură să unească planurile narative extreme, să facă diferenţierile de imagini: „Am mai aflat apoi acolo un lucru pe care nu era greu să mi-l închipui şi singur: că Bucureştii de azi este un oraş cu totul şi cu totul altul decât vechea cetate. Aproape nimic din ceea ce era n-a mai rămas. Ici-colo câte o biserică; într-un colţ al oraşului modern o clădire în stilul veacului trecut, albă cetăţuie care cuprindea odată multe bogăţii şi îmbielşugată viaţă." Lumea modernă şi-a pus definitiv

Scanned with OKEN Scanner

amprenta asupra realității lumii vechi: „Încolo, viforul vremurilor nouă a ras totul; trăim acum pe un cimitir; orașul nou fierbe și se zbuciumă pe vetrele risipite ale părinților."

Primul povestitor este moș Silvestru, care întoarce timpul narativ „pe vremea Zaverei", deci pe la 1821, evocând în culori sumbre o lume scufundată în noroaie și în negură: „Când pornea vânt de primăvară și se topeau nămeții, trebuia să punem armăsarii la telegi ca să răzbatem prin noroaie." Această atmosferă aduce aminte de strada încețoșată din „Casa întunericului", de Charles Dickens, sau de tablourile descrise de James Joyce în „Ulise" Drumurile erau într-o stare precară, pentru că apa se acumula pe sub poduri, iar acolo „țâșnea noroiul în toate părțile ca din tulumbe.". Nici liniștea și avutul oamenilor nu erau sigure: „Iar când era liniște, puneau toți lacăt la porți, ridicau sara obloanele la ferestre, puneau pe dinăuntru drugi groși la uși, și numai zăvozii rămâneau pe afară, ca să păzească averea...". Nu erau nici felinare și „nu cutezau decât câinșorii să umble pe furiș pe sub uluci". Naratorul principal observă și gestica și mimica lui moș Silvestru, care din timp în timp sorbea pelin, „se oprea, se uita la pahar, pornea iar, se întorna îndărăt", într-o alternare involuntară a **prolepselor** și **analepselor** menționate de naratologia modernă. Peste toate aceste gesticulații narative se așterne o **melancolie a evocării**, căci, cu toată „ticăloșia vremurilor din trecut", „îi era plin de regret glasul: pentru el acelea erau timpurile cele bune!".

Căpitanul Toma, narator din aceeași generație, „alb colilie", însă „om mai civilizat", capabil să exprime o viziune mai profundă asupra epocii, confirmă aceeași imagine, dar îndreaptă atenția către zona misterului și a poveștilor de groază cu care îi obișnuise doica țigancă: „Era noroi, erau cazaci și turci, era întuneric și năcaz și dumneata oftezi? Apoi, bine, neică, și eu știu ce era. Creșteam noi cu doici, cu slugi țigance, ne uitam pe ferestre când durduiau căleștile, vedeam robi masalagii purtând pe grătare, în spate, cârpile muiate în catran, stam dezbrăcați, părăsiți de părinți, și slugile, ca să ne liniștească, ne îngrozeau cu povești de pe lumea cealaltă, cu stafii, cu moșu care ia copiii în traistă...". Căpitanul rămâne însă numai la nivelul situării în enunț a unei lumi necunoscute, pe care nu are chef să o exploreze, misiune pe care o duce la capăt, prin povestirea sa, moș Pascali.

Asistăm, în felul acesta, la instituirea unui **narator multiplu și complementar**, care insistă să reveleze adevărul despre întâmplările pline de mister din balta Icoanei. În acest fel, prin punerea sub lupă a întregului fenomen, prin cuprinderea amintirilor într-un singur cadru general din care apar, ca în cascadă, „frame"-uri separate, se obține un veritabil fir dinamic al acțiunii. Poveștile de groază, spuse, în mod indirect, de către țigănci-doici, invizibile acum, în timpul real al discursului, tabloul târgului îngropat în noroi creează un tărâm fantastic, la ale cărui periferii se află regiunea de „swamp" și fantomele sau „the kindreds" din legendele moderne, unde „o țigancă neagră parcă descânta spaima".

Naratorii manifestă, așadar, grade diferite de implicare în zonele profunde ale misterului în care se înscrie balta Icoanei. Moș Silvestru nici nu vrea să audă de continuarea pe acest fir a poveștii: „– Lăsați, frate... [...] Ce vorbiți dumneavoastră de acestea?...". Căpitanul Toma ezită și el să se înscrie pe aceeași linie narativă: „– Ce-ce-ce tot îi dai? strigă mâniat deodată căpitanul și-și ridică în lumină degetele înmănușate. [...] Știi dumneata ce este adevărul? Ce e adevărul?... Spune, ce e adevărul?". Omul armelor este suspectat de moș Pascali că are o gândire liniară: „Parcă voiești dumneata să spui că nu sunt stafii și nu umblă duhuri?" El precizează mai întâi topografia zonelor fantastice, așa cum s-a transmis din altă generație, tot printr-o povestire: „Mie mi-a spus taica al meu: Mă copile, zice, aici în București sunt locuri necurate [...] a fost odată un cutremur mare pe vremea lui Caragea și a crăpat Bucureștii în două locuri, în mahalaua Sloboziei și în dosul Mitropoliei [...] a ieșit,

Scanned with OKEN Scanner

mă, păcură, – De unde? din vâltorile iadului [...]". Atunci au căzut multe, Turnul Colței și alte construcții, dar tot atunci s-a ivit pentru prima oară și stafia din balta Icoanei, către care duce de fapt firul narativ principal al povestirii. Abia acum moș Pascali, îndemnat și de alte personaje martor, aproape inexistente, crâșmarul și meșterul vechi, primește permisiunea de a povesti legenda despre enigmatica stafie.

Narațiunea-cheie a textului începe cu **preparative auctoriale** tacticoase: moș Pascali „trase tabac pe nas dintr-o cutiuță neagră", apoi fixează locul acțiunii, într-o pendulare permanentă trecut-prezent. În vremurile acelea, pe locurile unde „acu este statuie" și „umblă cu bastonul domnu căpitan prin grădina Icoanei", era mocirlă mare, baltă, prin care curgea un pârâu, „și-n fiecare noapte, între zilele Paștilor și Înălțare" apărea o lumină misterioasă și „o umbră ca un abur" care se reflecta în razele lunii. Uneori se auzea și un cântec, iar într-un rând a sunat și clopotul de la mănăstire.

Atunci se ivește Nae Pantofaru, slujbaș domnesc, fecior de negustor, căruia însă „nu-i erau acasă toate mințile", doritor să dezlege misterul, spovedindu-se și împărtășindu-se mai întâi la preotul bisericii. Apoi, când „s-a aprins pe ape lumina și s-a înălțat umbra", oșteanul a intrat în balta Icoanei, din care nu s-a mai întors niciodată. Nici umbra însă nu a mai apărut. Legenda spune că „se scufundă, se scufundă până în partea cealaltă, – îi trebuie o sută de ani... acu vrea să zică el încă n-a ajuns, – iar noi deasupra am alungat apele, am făcut grădină și am pus statuie: iar în fundul pământului se tot afundă feciorul pantofarului...". Povestirea îl emoționează mai întâi pe narator, era „cu ochii tulburi și înlăcrimați", și este confirmată de toți ascultătorii, inclusiv de necredinciosul căpitan Toma: „– Este! răspunse cu umilință căpitanul Toma. Acestea toate au fost mai demult, cum le spui...".

În final, povestirea lui Sadoveanu devine o **meditație pe tema trecerii timpului** uman, prin marcarea altui personaj-martor, „fantoma clădirii, baba lui taica Pascali", care, impresionată, „oftă lung și chinuit, parcă-și dădea duhul". Prin acest personaj, naratorul abstract, care focalizează firele narative ale celorlalți povestitori, leagă cele două planuri temporale, din vremea stafiei și din timpul discursului narativ, printr-o posibilă poveste de dragoste: „Pe vremea cu stafia din balta Icoanei, poate-și punea și dumneaei mușcată la ureche și aștepta în umbra ulucilor pe un fecior pe care îl chema Pascali.". Erau însă alte personaje, pentru că, odată cu trecerea timpului, „s-au secătuit bălțile și tinerețele...".

Manualul EDP

VASILE VOICULESCU

VASILE VOICULESCU (1884-1963). Poet, prozator și dramaturg. S-a născut într-un Bărăgan arhaic, în care se resimțea încă amintirea de Ev Mediu timpuriu a primilor creștini cărturari și martiri, în special a lui Ulfila, primul autohton care se încumetase să traducă Biblia într-o „limbă barbară", cea a vechilor germani. Pe lângă fiorul biblic, Vasile Voiculescu este influențat de scrierile vechi indiene, de „Upanishade", de scriitori ca Wundt, Hoefnig, Pierre Janet, după ce se familiarizase cu pozitivismul lui Darwin și Littré. Devine medic, urmând o profesie de alinare a chinurilor și deznădejdilor umane, dar se dedică scrisului, literaturii, care îi consacră un alt tip de lume, aceea a spațiilor imaginare ale poeziei, iar, către sfârșitul vieții, cea a **magiei inferioare** și a tendinței de **transcendere a realității**, ilustrate în cele mai reușite dintre nuvelele și povestirile sale. Se apropie, în felul acesta, de același orizont magic și mitic în care și-a

Scanned with OKEN Scanner

întemeiat Mircea Eliade cunoscutele nuvele fantastice. Există însă o deosebire de structură între magia din scrierile lui Mircea Eliade şi aceea a lui Vasile Voiculescu: magul Suren Bose din „Nopți la Serampore" deține știința absolută a realităților alternative, magia din povestirile lui Vasile Voiculescu este de fapt **şamanism**, practicat de ființe cu puteri magice în declin, „istovite", ca în „Ultimul Berevoi", de agresiunea constantă a lumii moderne.

Volumele sale de poezii sunt: „Poezii" (1916), „Din Țara Zimbrului" (1918), „Pârgă" (1921), „Poeme cu îngeri" (1927), „Urcuş" (1937), „Întrezăriri" (1939). În ultima parte a vieții scrie, surprinzător, nuvele, „Capul de zimbru" şi „Iubire magică" (1966), un roman, „Zahei Orbul" (1970), şi un neaşteptat ciclu de sonete, „Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu" (1964), toate acestea apărute postum.

Povestirile fantastice ale lui Vasile Voiculescu creează atmosferă, prin semne ale insolitului paradoxal, ale **magiei primitive** realizate de solomonari şi oameni ai singurătății, mai aproape de Sadoveanu decât de Mircea Eliade. În „Pescarul Amin", personajul principal, eponim (dă titlul povestirii), îşi pierde viața, din solidaritate cu arhetipul său marin, un peşte din străfundurile apelor. În „Lipitoarea" apare ideea **arhetipului spiritual**, recuperat printr-o regresiune a memoriei în timp, astfel că se creează o falie temporală retroactivă, dar personajul nu-şi dă seama care este identitatea sa reală: a lui sau a bunicului său. „În mijlocul lupilor" prezintă un solomonar ce trăieşte în mijlocul animalelor sălbatice, având puteri magice asupra lor. „Diavolul alb" este istoria unui alt om fantastic, care îl fură pe Alcyon, armăsarul alb al boierului Marghiloman. Personajul, Amoaşei, se pricepe să îmblânzească armăsarii, fiindcă trăise tot timpul printre ei. În căutarea armăsarului furat, din semințiа animalelor folosite de Mahomed pentru a călări spre paradis, pleacă mai mulți, dar cel mai bun se dovedeşte a fi un cazac. La apariția lui, armăsarul îl părăseşte pe Amoaşei, rupându-i un picior, şi dispare într-un loc nevăzut.

Romanul „Zahei Orbul" prezintă o **lume abisală**: eroul orbeşte din cauza consumării unui lichid otrăvitor. De el se îndrăgosteşte o boieroaică pe moşia căreia lucrează, dar aceasta este ucisă şi el este acuzat de crimă şi trimis la ocnă.

Manualul HUMANITAS

ÎN MIJLOCUL LUPILOR

Repere analitice

STRUCTURA NARATIVĂ:

- textul are o structură tipică „povestirii în ramă", rama fiind mai mult un **metatext** de atmosferizare, de integrare subtilă a cititorului într-un spațiu ce alunecă pe nesimțite în fantastic;
- **cadrul inițial**, revenit **simetric în final**, este esențializat la maximum, marcând numai prezența naratorilor şi a ascultătorilor, fără niciun detaliu spațial sau temporal;
- atmosfera povestirii se creează numai din conversație pe teme de vânătoare, consemnată de un **narator obiectiv**, care mai târziu cedează rolul narativ unui magistrat, un judecător de pace, **adevăratul erou al povestirii**.

RELAȚIILE TEMPORALE ŞI SPAȚIALE:

- se identifică **un timp al povestirii**, care ilustrează dilemele omului modern; acesta deplânge realitatea arhaică revolută a unei lumi populate cu vraci, solomonari,

Scanned with OKEN Scanner

personaje misterioase care şi-au pierdut vechile puteri magice, înlocuite cu noile tehnici şi unelte ale lumii moderne;

- în **timpul povestirii** se exprimă nostalgia pentru munţii „încă plini de urşi uriaşi, cerbi falnici, misterioşi ţapi negri şi mistreţi primejdioşi, dacă nu de lincşi şi jderi", care oferă „peripeţiile vânătorilor grele";
- **timpul evenimentelor** începe când un magistrat cere „îngăduinţa să ne spuie o întâmplare de-a lui, căreia de-abia acum îi găseşte rostul şi îi înţelege legăturile";
- **personajul-narator** descrie mai întâi un **spaţiu idilic**, în care îşi proiectează **o întâmplare insolită**, cu un **personaj misterios**, jumătate om, jumătate lup, având puteri magice asupra lumii animale;
- **atmosfera locurilor** este romantică şi enigmatică: „Ape furioase sfâşiaseră odinioară pământul şi râpi imense cu straturi culcate de humă vânătă, vărgată cu gresie albă, dau o impresie de arhaism şi primitivitate tulburătoare. Nicăieri n-am mai văzut cer sfâşiat de apusuri mai adânci şi mai misterioase, prin care se scurgea, galben, peste meleaguri încremenite în vechime, parcă sângele melancolic al unor ere de mult încheiate în restul lumii...".

PERSONAJUL:

- Luparul, personajul care ilustrează valorile şi misterele unei lumi arhaice:

– este considerat un mare vrăjitor, cu puteri absolute asupra jivinelor pădurii, în special a lupilor;

– trăieşte ca un om arhaic, „ca un paria, afară din sat, pe coclauri, într-un fel de jumătate bojdeucă, jumătate peşteră scobită într-un mal argilos şi sterp.";

– portretul este al unui solomonar tipic din povestirile lui Vasile Voiculescu: „bătrân verde, uscat, înalt şi ciolănos, posomorât, dar cu o privire arzătoare, părul des căzut pe frunte şi mâinile lăţite, cu degete răşchirate ca nişte labe. Chipul măsliniu şi prelung, spânatic, abia ţărcuit pe sub fălci de o zgardă de barbă rară şi ţepoasă, avea ceva tainic, trist şi totodată vehement în el.";

– sătenii, oamenii comuni, care şi-au pierdut puterile magice, îl învinuiesc pe Luparul de toate relele: trimite lupii să prade, ba, mai mult, se transformă el însuşi în lup, pentru a ieşi în calea oamenilor şi a-i sfâşia;

– omul miroase aspru, a lup, „de la o bundă de blană cu care era îmbrăcat şi de la brâul tot de blană ce-i strângea mijlocul subţire de flăcău";

- judecătorul, preocupat de eresuri şi de superstiţii, este poftit de Luparul să participe la un ceremonial magic, întrerupt de o întâmplare neprevăzută, care destramă vraja şi pune în pericol viaţa celor două personaje.

CEREMONIALUL POVESTIRII:

- este simplu, naratorul fiind preocupat mai mult de caracterul neobişnuit al temei, decât de un adevărat ritual al intrării în spaţiul narativ;
- finalul povestirii nu prezintă date despre enigmaticul personaj, naratorul părăsind lumea arhaică a satului de munte.

Scanned with OKEN Scanner

Comentariu literar

Povestire în ramă este și „În mijlocul lupilor", respectând structura consacrată a acestei tehnici narative, prin prezentarea mai întâi a cadrului în care se nasc poveștile vânătorești în proza lui Vasile Voiculescu, un **metatext** de atmosferizare, de integrare subtilă a cititorului într-un spațiu ce alunecă pe nesimțite în fantastic. **Cadrul inițial**, revenit **simetric în final**, este însă esențializat la maximum, marcând numai prezența naratorilor și a ascultătorilor, fără nici un detaliu spațial sau temporal, atmosfera povestirii creându-se numai din conversație pe teme de vânătoare, consemnată de un **narator abstract**, care mai târziu cedează rolul narativ unui magistrat, un judecător de pace, adevăratul erou al povestirii.

Gazda acestei șezători insolite și alți câțiva interlocutori deplâng realitatea arhaică revolută a unei lumi populate cu vraci, solomonari, personaje misterioase care și-au pierdut vechile puteri magice, ca în „Ultimul Berevoi", înlocuite cu noile tehnici și unelte ale lumii moderne. Vânătoarea este una din preocupările străvechi ale omului, cu ritualuri consacrate, învăluite tot mai mult în uitare: „Se vorbea despre vânatul mare și vânătorile majore, din ce în ce mai părăsite la noi, deși munții sunt încă plini de urși urieși, cerbi falnici, misterioși țapi negri și mistreți primejdioși, dacă nu de lincși și jderi." Munții oferă „peripețiile vânătorilor grele", fără ca omul îndrăgostit de această îndeletnicire să mai alerge până în Africa sau în India. Gazda acestei evocări merge cu povestirea și mai departe, aducând pentru exemplificare „albume cu reproduceri după desenele găsite în peșteri, înfățișând minunate scene de vânătoare primitivă și cărți despre rolul și însemnătatea vânătoarei în preistorie." Cu ursul, omul preistoric intra în concurență pentru ocuparea peșterii, dar era dușman și cu leul, pentru că acesta îi năvălea în cavernă; cu mamutul își disputa câmpiile. De aceea, vânătoarea trebuia să se transforme într-o „artă supremă", cerând sacrificiu, cultură, „simulacre și ritualuri magice". Ecouri ale vremurilor de atunci se regăsesc și în modernitate, cu toată recuzita vânătorească a timpului: „glonțul descântat, unsorile vrăjite, talismanele, zile faste și nefaste, precum și alte rânduieli ale vânatului, mergând până la purificare". Cu toate înnoirile recuzitei cinegetice, vânătorul veritabil trebuie să parcurgă un anumit ritual al încărcării cu puteri magice, de unde și cerința de a nu folosi și alte întăritoare decât cele naturale. Vremurile arhaice superioare, urmând vremurilor mitice ale unui trecut îndepărtat, sunt însă pierdute: „Dar cine se mai gândește, oftă el, să adune pulberea acestei sfărâmate culturi în care se întrupa odinioară esența idealului omenesc...

Și gândurile noastre, înfiorate, se întorceau înapoi pe pârtiile deschise de oamenii paleoliticului, la cavernele cu oase de urși și lei prohodite de magii clanului în incantații și vrăji.".

Narațiunea propriu-zisă începe când un magistrat cere „îngăduința să ne spuie o întâmplare de-a lui, căreia de-abia acum îi găsește rostul și îi înțelege legăturile". Fiind în tinerețe judecător de pace într-o zonă de munte, el descrie mai întâi un ținut idilic, în care își proiectează insolita întâmplare cu un personaj misterios, jumătate om, jumătate lup, având puteri magice asupra lumii animale. Atmosfera locurilor este romantică și enigmatică: „Ape furioase sfâșiaseră odinioară pământul și râpi imense cu straturi culcate de humă vânătă, vărgată cu gresie albă, dau o impresie de arhaism și primitivitate tulburătoare. Nicăieri n-am mai văzut cer sfâșiat de apusuri mai adânci și mai misterioase, prin care se scurgea, galben, peste meleaguri încremenite în vechime, parcă sângele melancolic al unor ere de mult încheiate în restul lumii...". Acolo, în guri de peșteri, se aflau osemintele trecutului și toate relicvele arhaității, când oamenii gândeau încă instinctiv și trăiau în deplină armonie cu natura.

În comunitatea de oameni arhaici, un judecător are o putere mult mai mare decât preotul, pentru că poate dezlega „amenzi, contravenții, procese", de aceea oamenii îi fac

Scanned with OKEN Scanner

temenele. Mai mult, judecătorul inițiază o acțiune de cercetare, de strângere a unor rudimente de drept popular și de obiceiuri ale pământului care conservă dovezi din perioada arhaică. Firul concret al întâmplărilor începe când omul legii achită la judecată un om acuzat de braconaj, surprins de jandarmul satului în timp ce jupuia o căprioară. Motivarea achitării este simplă: fapta nu era practic un braconaj, pentru că plăpânda căprioară nu fusese străpunsă de gloanțe, ci avea urme de colți de animale de pradă înfipți în blană. Satul, bântuit de eresuri, nu este de acord cu decizia judecătorului, pentru că omul este văzut ca un solomonar și, în acest caz, „lupii au lucrat pe socoteala lui".

Judecătorul se simte atras de misterul care învăluie personajul și își îndreaptă atenția asupra lui, făcându-i o vizită în singurătatea locurilor. Omul, supranumit Luparul, este considerat un mare vrăjitor de jivine, în special de lupi, trăind ca un om arhaic, „ca un paria, afară din sat, pe coclauri, într-un fel de jumătate bojdeucă, jumătate peșteră scobită într-un mal argilos și sterp". Animalele domestice se tem de înfățișarea lui, nefiind văzute prin apropiere. Portretul este al unui solomonar tipic povestirilor lui Vasile Voiculescu: „bătrân verde, uscat, înalt și ciolănos, posomorât, dar cu o privire arzătoare, părul des căzut pe frunte și mâinile lățite, cu degete răşchirate ca niște labe. Chipul măsliniu și prelung, spănatic, abia țărcuit pe sub fălci de o zgardă de barbă rară și țepoasă, avea ceva tainic, trist și totodată vehement în el.". Luparul este învinuit de toate relele: el trimite lupii să prade, ba, mai mult, se transformă el însuși în lup, pentru a ieși în calea oamenilor și a-i sfâșia. Omul însuși miroase aspru, a lup; „de la o bundă de blană cu care era îmbrăcat și de la brâul tot de blană ce-i strângea mijlocul subțire de flăcău". Sălașul său respectă anumite trăsături ale timpului arhaic, la fel și înfățișarea; poate că în alte vremuri, el ar fi fost un șaman, un om cu puteri extraordinare, foarte temut și respectat în trib. În jurul său, pe laviță, se găsesc „blăni și piei de fiară. Și pretutindeni blăni; de urși, de lupi, de căprioară.". Omul îmbătrânise și nu mai putea să umble cu puşca, precum odinioară, de aceea blănurile sunt fie de pe vremea când era tânăr, fie de la vulpi prinse în laț, fie de la căprioare pe care le scăpa din ghearele lupilor. Avea priceperea, care nu e de „hula lumii", de a cunoaște graiul lupilor: de mic copil, locuise și trăise în mijlocul pădurilor, ca un adevărat dac, petrecând mult timp în mijlocul animalelor sălbatice. Dovezile de la hârjoana cu lupii se văd pe tot trupul: „Uite și acum zgaibele lăsate de colții și ghearele lor."

Lupii nu-l ajutau decât rar la vânătoare, în schimb, pentru a se apropia de ei, prădătorii erau îmbuibați cu multă carne, altfel nu se putea întâmpla nimic bun: „Tata era numai semne și răni pe mâini și pe pulpe de mușcăturile lor".

Judecătorul, preocupat de eresuri și de superstiții, este poftit de Luparul să-l viziteze în noaptea Sfântului Andrei, când lupii își iau merticul și se hotărăște soarta fiecărui bărbat sau a fiecărei femei. Toate aceste ritualuri amintesc de noaptea valpurgică, de scena a III-a din „Macbeth" de Shakespeare, a întâlnirii predestinatului cu însăși zeița Fortuna. Luparul vrea să-i dăruiască judecătorului vreo „câteva piei de jder, o splendoare", și un mertic de ouă, dar acesta refuză.

Luat de alte griji, judecătorul uită de întâmplare, până când doi lupi sfâșie un purcel al aprodului de la judecătorie, astfel că naratorul simte mesajul transmis și se îndreaptă către sălașul vrăjitorului, loc ce poartă toate semnele unui spațiu magic. Pereții colibei sunt plini „de cerbi, vulpi și mistreți zugrăviți unii cu cărbune, alții cu humă roșie, în felurite înfățișări". În altă parte se află idoli din lut, închipuind puterile păgâne. Locul unde se comemorează ceremonia magică este situat departe, printre „dâmburi și gorgane, când spelbe, când încălcite de păduri", fiind un „gurgui" unde domnește „o liniște, o pustietate și un ger de planetă moartă". Peisajul selenar pare fantastic, deschizând o poartă către altă

Scanned with OKEN Scanner

lume. Judecătorul, nefamiliarizat cu magia, trebuie să se urce într-un tufan, pentru a nu fi sfâșiat de lupi. Haita se apropie treptat, la chemarea magului, cățărat el însuși pe o creangă, scoțând mai întâi un schelălăit jalnic, apoi un „urlet uriaș, lung, modulat, cu gâlgâituri." La această strigare îi răspund și lupii, totul continuând sub forma unui „polilog, o îngânare sălbatecă între Luparul și nevăzutul ale cărui glasuri dureroase se apropiau pe pași nesimțiți", până când, prima dată, apăru „la tulpina tufanului o dihanie cu capul ridicat", urmat de alte dihănii. Locul este împresurat, în cele din urmă, de cinci lupi, așezați în cerc, „stând ca la sfat, pe picioarele dindărăt", vorbind „pe diferite glasuri și tonuri, în bemoli și diezi, întreținându-se cu omul care acum își modula în ritmuri scurte, sincopate, melopeea lui ca la o ananghie." Discuția între vrăjitor și lupi nu este de înțeles: „Ce le spunea omul? Le povestea ceva? Îi certa? Le făgăduia? Împărțea prăzi? Că lupii, mereu cu gâtlejurile în sus, își schimbau între ei locurile, se târau pe burtă, săreau în picioare, se porneau pe bocet, clănțăneau din dinți, dănțuind parcă așa cum le buciuma stăpânul."

Ceremonialul magic este întrerupt de o întâmplare neprevăzută, care destramă vraja și pune în pericol viața celor două personaje. Judecătorul își pierde echilibrul, pușca îi scapă și el însuși se rostogolește la rădăcina tufanului, scrântindu-și glezna, amenințat să fie sfâșiat de lupi. Vrăjitorul își joacă însă bine rolul, apărând apoteotic pe fundalul nopții, ca un **werewolf**, om-lup, arhetip al prădătorului perfect: „Cum stam trântit și-l priveam de jos în sus, mi s-a părut enorm, cu sarica înfoiată și cu căciula moțată acoperind luna, care-i făcea pe margini un cearcăn în jurul capului. Din ochii căscați îi zbucnea un fel de văpaie, ca și din mâinile întinse, mai ales din degete: un fel de materie fosforescentă, ca la licurici. Iar izul puternic, mirosul nesuferit de nimeni, și mai usturat, duhnea din el cu o tărie de neînvins.

Lupii încremeniseră. Omul bâgă din nou gura, acum vedeam bine, într-o oală și începu repede să scoată niște sunete din ce în ce mai scurte, mai poruncitoare, ca niște gâfâituri, gâlgâituri înăbușite de gâtlej sălbatec". Comunicarea cu lupii și fenomenele de fosforescență demonstrează că personajul are puteri magice surprinzătoare. Pentru că judecătorul își scrântise glezna, Luparul îl ia în spate și pornește la drum, apărându-se de animalele dezlănțuite, „fără să înceteze sunetele vrăjite și polilogul cu fiarele care stricaseră cercul și se strângeau iar hăitic, cu dihania cea mare în frunte". Omul păstra acea forță tainică, „văpaia fosforescentă, pe care o vedeam dincolo de el în față, când întindea și juca bâta către bestiile ce dau îndărăt pas cu pas și se trăgeau dinaintea lui". Rezultatul nu poate fi decât unul singur: „hăiticul se dete bătut... Cumpăna magică era să nu curgă sânge".

Luparul îl duce pe judecător în spate tot drumul, dar de atunci naratorul-personaj nu mai știe nimic despre el. Îi rămâne în minte văpaia aceea fosforescentă, un fel de „fulgere de energie", care aveau putere asupra ființelor sălbatice, „tot fluidul magic strâns și condensat de ființa celui care făcea efortul extraordinar să alunge primejdia". În încordarea luptei cu fiarele pădurii, omul devenise **arhetipul-lup**, în fața căruia animalul se înfricoșează, se trage îndărăt, la fel cum omul are frica îngerului ce-i apare pe neașteptate în față: „Magul primitiv devenea prin asta arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo, dinaintea căruia hăiticul de rând se trage înfiorat, ca oamenii la apariția unui înger... Omul preistoric nu alerga după fiare, ci vâna primejdii, săgeta taine potrivnice, întindea curse pentru probleme de existență..." Oamenii profani, ascultători ai povestirii, cred că văpaia provenea de la un fosfor al putregaiurilor de lemn, cu care vrăjitorul își îmbibase mâinile și fața, să-i țină la distanță pe lupi. Nici în finalul povestirii nu se dau date despre enigmaticul personaj, naratorul părăsind lumea arhaică a satului de munte și intrând în altă junglă, pentru a face față altor fiare, la fel de periculoase, din „jungla" umană.

Scanned with OKEN Scanner

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 3/ p. 53. Comentați funcțiile perspectivei multiple în povestirea lui Voiculescu. Vă puteți orienta după următoarele sugestii: face ca povestirea să fie mai încordată; accentuează impresia de mister; sporește complexitatea personajului; adâncește semnificația, „tâlcul" întâmplărilor relatate.

Vasile Voiculescu adâncește valențele povestirii, un personaj putând fi văzut în diferite ipostaze și poziții. Dacă pentru săteni Luparul este un **personaj malefic**, răspunzător de moartea animalelor sălbatice, pentru judecător el este un **„vânător arhaic"**, căutător nu atât al pradei, cât al pericolului acestei aventuri. Întregul ritual la care participă personajul-narator justifică tensiunea neobișnuită a întâmplărilor, misterul adânc al personajului, dualitatea om-animal totem, care îi acordă o complexitate antropologică ce unifică timpul modern cu epocile arhaice.

Ex. 3/ p. 53. De ce credeți că, din cele mai vechi timpuri, oamenii au simțit nevoia să povestească?

Povestirea este o modalitate de recuperare și de consemnare a evenimentelor trecute, de proiectare a lor în viitor. În felul acesta se realizează o arheologie orală și scrisă a cunoașterii, esențială în consolidarea naturii profunde a omului. Prin povestire se transmit imagini și simboluri, superstiții din lumea arhaică, străveche, referitoare la zeități și fenomene inexplicabile. Lumea devine astfel o imensă carte, figurând, pe măsura trecerii timpului, identitatea deplină dintre cei doi termeni și cele două realități profunde.

Manualul EDP

TAINA GORUNULUI

Resuscitarea, prin povestire, a unei realități arhaice, primitive, este una din temele majore ale prozei scurte a lui Vasile Voiculescu. În „Taina gorunului", lumea de la oraș, lipsită de puterile originare, este opusă lumii din pustie, încă neatinsă de morbul civilizației: „Nu vi se face câteodată, iarna, celor ce aveți calorifer, dor de foc? De un foc de sobă, cu lemne care să pâlpâie și să trosnească în vâlvătăi dionisiace?". Focul reprezintă un punct de atracție pentru scriitor, o parte din forța primordială care a însuflețit universul: „Ochii se luminează de fantasticul joc de salamandre al flăcărilor în rochii de mătase aprinsă. Pielea se îndulcește molcom la mângâierile dogoarei. Și o aromă de molid amestecată cu puțin iz de fum îți bucură mirosul, aducându-i aminte, ca și gustului, despre bunătăți de mult apuse, păstrăvi afumați, brânză în scoarță de brad, rachiu de ienupere...". Lumea modernă este fadă, înseamnă „căldură de cuptor de uscat prune a caloriferului", în timp ce realitatea paleolitică se traduce prin sălbăticie, conservată chiar pe malul Oltului sau în mijlocul munților.

Pentru a scăpa de monotonia lumii citadine, scriitorul se avântă în sălbăticie, în „defileul Oltului". Acolo, peisajul se schimbă încetul cu încetul, atenția deplasându-se către locuri noi: „La o haltă unde se ițesc oameni în alb și negru, mă așteaptă sania sau nadișanca, după împrejurări. Și chiar în aceeași seară mă prigoresc la o vatră uriașă, răsturnat în jilțul cu dulamă de urs azvârlită pe spătar.". Imaginea sobei este ludică, trimițând cu gândul la

Scanned with OKEN Scanner

vremurile îndepărtate ale copilăriei: „Și din nou mă copleșește imaginea din copilărie, când soba albă, înaltă, zveltă, cu aripi lăuntrice de văpaie, gura de pară și picioare de stâlpi fierbinți, îmi părea îngerul ocrotitor al casei, vărsând binecuvântările căldurii cerești peste noi...". Simbolistica focului, răzbătând din aceste rânduri, este una profundă: focul, al patrulea element al naturii, a patra stare de agregare a materiei, reprezintă lumea transcendentă, imaterială, pentru că nu deține corporalitate. La fel, focul și soarele sunt celebrați din cele mai vechi timpuri, având capacitatea de a alunga duhurile rele. În „Creanga de aur" („The Golden Bough"), James George Frazer menționează rolul protector al focului: pe văile Glamorganului se rostogoleau la vale bușteni aprinși în foc, la fel, în unele regiuni ale Germaniei, focul era celebrat cu ocazia **Christbrandului**. Focul este și element creator al vieții, din el materia condensându-se în forme stabile, prin răcire obținându-se planetele și favorizându-se apariția vieții. Dar, mai mult decât orice, focul a fost celebrat ca un miracol de popoarele primitive, reprezentând o forță originară, stăpânită de un zeu puternic.

În „Taina Gorunului", focul creează ambianța pentru taifas, pentru **atmosfera narativă**, în opoziție cu gerul proaspăt de afară: „Și ne apucă pe amândoi, privind luminile focului, o strașnică partidă de tăcere, pe care nu o curmă decât venirea cinei. Abia atunci, la al treilea păhărel de țuică fiartă, ni se deștelenesc graiurile și pornim la un taifas, de care, din când în când, cocoși gălăgioși își anină strigătele lor de caraule ale nopții.".

Lumea magică a lui Vasile Voiculescu este compusă din codri „copleșiți de zăpezi", din „epocile pietrei, bronzului și fierului". Prietenul de taifas al naratorului are o temă vastă de discuții, de la femeile din oraș până la „descoperirile de la Troia și Michene, cu măștile de aur ale atrizilor", ba chiar despre „coiful de aur de la Muzeul național de antichități". Prietenul îl acuză chiar de o boală anume, de „tembelismul ăsta oriental la niște oameni care se pretind apuseni". „Încolțit" cu întrebări despre pasiunea pentru arheologie, amicul îi dezvăluie întâmplări din copilărie, toate având în centru magia căutării de comori. Băiatul fusese nutrit în copilărie nu atât cu basme, cât cu o serie de povești despre comori și coifuri bătrâne, despre modalități de a vedea aceste locuri magice prin observarea pâlâlăilor de foc în întunericul nopții: „Toți, cu mic cu mare, le pândeam, iscodindu-ne. Și nimeni nu se mira când a doua zi de Sfântul Gheorghe sau de noaptea Învierii locurile bântuite erau înflorite de găuri adânci. Asta aprindea și mai mult râvnele.". Legendele despre o comoară ascunsă apar în cazul fiecărei familii: „Strămoșii popii ascunseseră în fundul prisăcii o putină cu aur. Dascălul avea comoara bunicilor, pierdută într-o râpă. Tata însuși povestea că era copil când părinții lui și-au părăsit de frica răzmeriței gospodăria, îngropând la rădăcina unui gutui o avere.". Prietenul, surprins în postura de narator al unor întâmplări de altădată, își povestește viața: școala îl îndepărtează de locurile natale și el va studia în colegii îndepărtate, „la București". Arheologia îl va preocupa și mai mult, cu toate că piesele arheologice nu sunt așa de frumoase cum le credea în imaginație: „Cel dintâi lucru ce a făcut, după ce mi-a găsit gazdă, a fost un pelerinaj la muzeu, să-mi arate Cloșca cu puii de aur, care mi-a dat, de altfel, atunci, o grozavă decepție. Mă așteptam să-mi ia ochii o pasăre măiastră cu doisprezece fofoloci de aur împrejur și n-am văzut decât niște cioburi de vase și cioturi de tăvi, e drept de aur și cu nestemate cât buricele degetelor...".

Naratorul devine un expert al căutării comorilor, având la îndemână o serie de sfredele sau „instrumente originale, făurite de covaciul satului". Munca de căutare a comorilor se dovedește însă anevoioasă, pentru că multe dintre alarmele despre comori sunt false: „Am mâncat numeroase păcăleli. Am alergat ca un smintit la văpăile unor focuri mincinoase, aprinse cu petrol de șugubeții satului. Că dezgropam oase de câine în loc de

Scanned with OKEN Scanner

tezaure nu era nimic. Găseam la adâncimi considerabile doar o piatră bizară, când alții la ur simplu arat propteau limba plugului într-o căldăruşă cu bani.". Într-un rând, echipa de arheologi improvizați cuprinde şi patru flăcăiandri, încă necopți în treburile de adult. Întâmplarea face ca personajul-narator să fie lovit cu târnăcopul din greşeală, în moalele capului, de un flăcăiandru, lăsat aproape mort pe marginea drumului, apoi îngropat şi salvat din nou: „După o zăcere îndelungată, cred eu cu friguri cerebrale, m-am înzdrăvenit. Dar a trebuit să jur tatii şi mamii că n-am să mai umblu după comori şi că în loc de istorie şi de arheologie, pentru care mă pregăteam cu ardoare, am să învăț silvicultura...".

După ani şi ani, o întâmplare legată de comori revine în atenția naratorului. Pentru el, codrul pare a fi, în desfăşurarea povestirii, un **suprapersonaj**, după cum altădată spațiul silvan constituia un refugiu pentru „haiducii care se ascundeau în ei cu tescherele pline de aur". În vremurile noi, codrii nu mai sunt populați cu haiduci, ci numai cu animale sălbatice, de tipul râşilor şi sconcşilor. Haiduc, câinele călătorului prin pădure, găseşte un copac misterios, desprins parcă din „Cărăbuşul de aur" al lui Edgar Allan Poe, „cu crengile vânjoase" şi „cu coroana dimprejur cât o biserică". Un mesager al întâmplărilor misterioase este ghionoaia, care alarmează pădurea, prin țipetele ei, că intruşi nedoriți tulbură liniştea seculară a pădurii. Câinele însă manifestă o mare nelinişte şi multă zarvă în jurul gorunului, în golul scorburilor părând a se ascunde un mare mister. Pentru a deschide copacul se foloseşte o trusă de scule adusă din sat; descoperirea făcută este însă tenebroasă: în scorbură se afla o hârcă ciudată, la care „mâinile, coşul pieptului, ciolanele coapselor se duceau misterioase în jos, către rădăcină, şi se pierdeau afund, ca într-un sicriu sculat în picioare". Scheletul era acoperit de câteva rămăşițe de haine, nişte ițari lungi, o cămaşă de cânepă, „nişte poturi înflorați cu ibrişin roşu, aproape întregi". Cel îngropat în acest sicriu vertical fusese „o namilă de om", cu nişte opinci uriaşe, integritatea trupului nefiind totală: „Numai oscioarele degetelor de la mâini se scuturaseră ca nişte muguri, împreună cu două verigi de alamă, inelele mortului.". Părul era încă negru ca pana corbului, atârnând în „jurubițe lungi", iar găvanele ochilor mari, ca nişte pumni de copii. În chimirul mortului se afla o adevărată comoară: „Din încăperile dedalice ale şerparului au curs câțiva pumni de aur: galbeni, dubloni, poli, mahmudele şi alte monede streine.".

Legenda întâmplării trimite către Chiloman şi Gogolea, două vestite căpetenii de hoți: aceştia se luptaseră pe vremuri, cu un secol în urmă, şi unul dintre ei trecuse pentru totdeauna granița în Bulgaria: „Dar care din doi îşi lepădase oasele în tainița copacului? Gogolea ori Chiloman? Amândoi fuseseră nişte haidamaci, deopotrivă la statură şi la înfățişare, amândoi spătoşi, amândoi smoliți, cu chici şi bărbi.". Tâlharul este Gogolea, pentru că medicul legist îi descoperă şase degete la fiecare mână. Procesul de alterare a cărnii fusese întrerupt de influența copacilor şi de iernile care conservaseră scheletul: „Ploile i-au spălat oasele, vântul i le-a înălbit. Umbrarul crengilor le răcorea vara. Gerurile iernii i le întărea şi i le-a păstrat mai bine decât mucegaiul gropii. De o sută de ani îi cântau în fiecare an cucii şi-l slăveau privighetorile.". Furnicile îl mărunțeau, laolaltă cu gângăniile. Povestea, desprinsă parcă din „O mie şi una de nopți", este incitantă, conexând pasiunea pentru mister şi pentru comori a povestitorului cu o poveste haiducească din vremuri uitate.

Odată cadrul narativ încheiat, primul narator, reprezentat de omul venit de la oraş, se poate întoarce la calorifer, care avea „să dea căldură de cuptor de uscat prune". Povestirea combină imagini îndrăznețe despre vechi tâlhari mumificați, păstrați vii de o natură blândă. Comorile şi locurile ascunse reprezintă o sursă de povești insolite, în atmosfera molcomă dată de prezența focului.

Scanned with OKEN Scanner

PESCARUL AMIN

Motivul **omului-chit**, al leviatanului, de sorginte biblică şi, mai departe, păgână, este semnul central, profund, al acestei povestiri ancorate într-un spaţiu mitic şi fabulos, cu acte de magie greu de înţeles de către oamenii comuni ai vremurilor moderne, incapabili să mai descifreze amprentele primordiale într-o realitate banală, fără revelaţia sacrului şi a magiei. „Pescarul Amin" concentrează, într-un spaţiu narativ cu semnificaţii profunde, teme şi motive întâlnite în cele mai cunoscute mitologii ale lumii. Motivul omului ipostaziat într-o fiinţă arhaică emblematică există şi la Mircea Eliade, în nuvelele sale cu temă acvatică.

În cazul lui Vasile Voiculescu, **metamorfoza** are loc treptat, Amin identificându-se cu peştele magic, desprins din cârdul său, într-o încercare **sui-generis** a pescarului de a se adapta la mediul lichid. În „Enigme captivante ale istoriei" (2002, p. 61 şi urm.), Alberto Martini menţionează legenda potopului la indienii nord-americani, delawari şi linapi: după ce au fost creaţi primii oameni, intervine, ca un zeu Coţcar, Şarpele Negru, un echivalent al lui Seth, Mara, Baal, nume ale Celui Rău, de peste ocean, astfel că locuitorii pământului sunt pedepsiţi: „Creatorul a văzut suferinţa cumplită a oamenilor care încercau să scape de la înec. Ca să-i salveze, le-a trimis o broască ţestoasă.". La amerindieni, zeul Teztatlipoca provoacă potopul şi îl salvează de la moarte pe Tezpi, trimiţându-i o barcă. La incaşi, potopul durează şaizeci de zile, ca o pedeapsă pentru răutatea oamenilor. Sunt sute de legende referitoare la potop în toate regiunile lumii, în zone aparent independente unele de altele, după cum precizează, în „Amprentele zeilor", Graham Hancock. Utanapiştim este un Noe la akkadieni, în timp ce Ziusudra este echivalentul lui Noe la sumerienii târzii: „La noi... un potop va cuprinde sanctuarele/ Pentru a distruge sămânţa rasei umane.../ Aceasta este sentinţa noastră, a adunării zeilor,/ La ordinul lui Anu şi Enlil...". „Mitul lui Atrahasis" începe, ca şi epopeea lui Ghilgameş, cu următoarele cuvinte: **enuma ilu awilum**, „Pe când zeii erau ca oamenii...". Zeii, la început munceau foarte mult, de aceea s-au decis să creeze oamenii. Zeiţa **Mama (Mami)** creează omul din lut amestecat cu sângele unui zeu sacrificat. Oamenii îi deranjează pe zei cu zgomotul lor, şi din acest motiv, Enlil vrea să-i nimicească, trimiţându-le molima, şapte ani de secetă, iar în cele din urmă potopul. Atrahasis se salvează cu ajutorul unei arce. În „Epopeea lui Ghilgameş", potopul este trimis, fără a se arăta de ce. Utanapiştim se salvează cu ajutorul unei corăbii, de pe care va trimite un porumbel şi o rândunică, ele întorcându-se, apoi un corb, care nu se mai întoarce. În timpul potopului, zeii sunt cuprinşi de panică şi „se târâsc ca nişte câini". În a şaptea zi, arca lui Utanapiştim se aşază pe muntele Nisir.

La români, legendele referitoare la potop şi la pescuitul ritualic sunt menţionate de Romulus Vulcănescu, în „Mitologie română". Există peşti miraculoşi, capabili să împlinească anumite dorinţe ale celor care îi prind; de asemenea se poate observa o transgresiune a realului şi a legilor umanului: „Câteva aspecte ale **eposului pescăresc** al românilor le-am prezentat în legendele şi baladele despre Dunăre. Ceea ce dorim să subliniem în această parte a mitologiei ocupaţiilor referitor la pescuit sunt **făpturile mitice care protejează pescuitul**. Iniţial aceste făpturi au fost **antropoihtiomorfe** (bărbaţi-peşti şi femei-peşti), în fruntea cărora se aflau **Craiul peştilor** şi **Crăiasa peştoaicelor**. Aceştia «rânduiau pescuitul după inima pescarului», îi goleau plasa plină sau umpleau plasa goală, îi răsturnau barca pe vreme bună şi-i protejau barca pe furtună.". Cu timpul, aceste fiinţe magice au fost înlocuite de sfinţi populari. În „Dicţionarul de simboluri", Alain Gheerbrant şi Jean Chevalier amintesc de faptul că peştele este un simbol al vieţii: el este călărit de zeul

Scanned with OKEN Scanner

Varuna la indieni. Iisus este reprezentat de un peşte, care mai semnifică şi regenerarea ciclică a pământului şi oamenilor: „Or, dacă Hristos este adeseori reprezentat ca un pescar, creştinii fiind peşti, căci apa botezului este elementul lor natural şi instrumentul regenerării lor, el este simbolizat printr-un peşte. Astfel, el este Peştele ce călăuzeşte Arca bisericească, aşa cum **Matsya-avatara** o călăuzeşte pe cea a lui Manu.".

Mersul peştilor reiterează un ritual cunoscut din cele mai vechi timpuri: „Ei (somnii, n.n.) dau semnalul şi pornesc cu urdiile de crapi şi celelalte seminţii dunărene după ei, într-o migrare fantastică.". Pescarii, care ştiu de aceste dezlănţuiri ale stihiei, sunt pregătiţi „de pândă şi-i aşteaptă la locuri prielnice". Animismul popular vorbeşte de ghioluri, de bălţi, de grind ca de nişte realităţi în schimbare, populate de fiinţe fantastice. La celţi, zânele pădurii, adesea de culoare verde, erau numite **banshees** şi ele veneau să vestească moartea cuiva.

Acţiunea din „Pescarul Amin" este situată într-un **timp incert**, nebulos parcă, rezultat printr-o suprapunere a timpului ireal peste timpul obişnuit, prin provocarea unei imense falii în realitate. Această schimbare a realităţii, printr-o transpunere în vremea diluviului, este demonstrată de „puhoaiele nebune", de apariţia locuinţelor lacustre, de faptul că „vremea pescuitului întârzia". Inundaţia se retrage în aprilie, nu fără a lăsa în urmă sporii unei noi forme de viaţă. Pescarii se îndreaptă spre balta Pocioveliştii, pe „un vechi fund de albie, un preval, pe alocuri foarte adânc", de unde irup în real toate aceste fenomene magice. Acolo se construise un stăvilar, pentru a prinde peştii, „somnii şi crapii cât viţeii [...] fâţişoarele cât gângăniile". Amin este ajutorul brigadierului, cel mai priceput dintre pescari, „arătos", cu foarte mari abilităţi de a se descurca în mediul lichid. Pentru el, ierarhia fiinţelor acvatice ţine de o anume predeterminare a speciilor: „Stau în baltă, gata, strânşi ca oştile, şi aşteaptă poruncă de la împăratul lor, vreun somn înţelept". Zeul-morun, apărut inexplicabil, poate pentru a trezi din nou eresurile, va zgudui într-o bună zi zăgazul artificial creat de oameni, iar impresia de forţă este copleşitoare: pe fundul apei se aflau „pardoseli de peşti în stive". Amin este un **arhetip marin**, poate o specie umană dispărută sau existentă în locuri necunoscute, din vremea potopului, un **om-amfibie**, aşa cum îl imagina scriitorul rus Alexandr Beleaev într-un roman science-fiction, iar acest fapt reprezintă totemul neamului Aminilor, „despre care se zice că s-ar fi trăgând din peşti". Peştii sunt buni şi răi, după cum îi clasifică Amin, unii rup înotătoarele celorlalţi, dar cel mai puternic dintre toţi este morunul cel mare, „fiara bălţii", dotat cu puteri hipnotice excepţionale. Poate altădată a fost om, care a dobândit un contur fusiform. Morunul fantastic are, după spusele celor care l-au văzut, zece metri lungime şi şapte sute de kilograme.

Drama personajului începe când brigadierul îi cere lui Amin să dinamiteze balta cu peşti, în fapt un sacrilegiu, pentru a prinde şi morunul şi a-l expune la Bucureşti. Amin, prin chiar descendenţa sa mitică, este un apărător al ordinii primordiale, un protector al evenimentelor magice. Pentru a preîntâmpina dezastrul şi a respecta ordinea firii, porunca hipnotică dată de zeul-morun, totem pentru vremurile începuturilor, pentru a nu vedea „sumedenia de peşti plutind, ucişi, cu burţile în sus, urechile podidite de sânge în bătaia valurilor", Amin coboară la nivelul cel mai de jos al stăvilarului şi dă la o parte bolovanii şi sacii cu pietriş. În felul acesta, ordinea universului tulburat de un act barbar este restabilită, iar Amin respectă şi legea străveche, ca nimeni „să nu se atingă de moruni", garanţie pentru averile neamului şi pentru păzitorii sănătoşi ai lumii acvatice. Amin se îndreaptă spre marea plină de mistere, spre domurile subacvatice ale acestor zei ihtiomorfi, spre un timp fără graniţe: „Amin nu putu sau nu mai vru să aibă timp? Morunul se ivise ameninţător.

Scanned with OKEN Scanner

Când se înfipse în gaura neîncăpătoare şi se opinti, luă cu el în piept pe Amin, cu care porni vijelios peste gardul care se prăvăli.". Cu aceasta, **poarta atemporală** se închide, iar liniştea se restabileşte în teritoriul tulburat de intruziunea forţelor necunoscute.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 2)

Ex. 1/ p. 61. Comentaţi fragmentul epic din naraţiunea „Pescarul Amin" în care Vasile Voiculescu descrie magistral etapele procesului reactivării conştiinţei lăuntrice a lui Amin, încheiat cu luarea deciziei de a salva natura de intervenţia distrugătoare a omului.

Amin parcurge etapele trezirii conştiinţei arhaice a omului-peşte, încercând să restabilească echilibrul dintre om şi natură, printr-un gest de eliberare a peştelui imens, a morunului-totem. Arhetipul peştelui aminteşte de legendele biblice referitoare la Iona, de lumea din basmele populare construită pe spinarea unei balene sau a unui animal straniu. Retragerea într-un timp arhaic a pescarului nu face decât să reconstituie timpul primordial, al miturilor. Conversiunea planurilor temporale se realizează, pentru pescar, prin intermediul peştelui totemic vânat: el dă drumul apei din iaz, apărând astfel realitatea arhaică.

Ex. 3/ p. 61. Rezumaţi, în scris, subiectul povestirii „Căprioara din vis", reliefând perfecta îmbinare narativă a planului real cu cel oniric (al visului); interpretaţi într-o compoziţie liberă, implicaţiile estetice ale temei narative, şi anume iubirea înţeleasă ca izvor al artelor.

Scriitor cu o viziune amplă asupra realităţilor mitice, pierdute în timpurile moderne, Vasile Voiculescu se întoarce la perioada dinaintea iluminismului şi a raţionalismului, potenţând un fantastic mitico-religios, în care păgânismul se amestecă în mod fericit cu creştinismul. Dacă în „Capul de zimbru" nota fantastică este mai puţin observabilă, intriga fiind declanşată de un timbru de o valoare incomensurabilă, pierdut de un ofiţer neamţ la popotă, iar în „Ultimul Berevoi" (1966) un vraci autohton revitalizează pentru ultima dată puterile magice, în „Căprioara din vis" asistăm la o apariţie fantomatică a zeiţei Diana a pădurilor, printr-un procedeu şamanic inconştient.

Tehnica viselor, a călătoriilor onirice în alte lumi, folosind diverse mijloace simbolice de transport, este discutată la începutul povestirii de unul dintre personaje, un sculptor: „Pasărea înseamnă veste, pisica egal trădare, câine – duşman". „Simbolistica viselor e mult mai complexă şi mai tainică decât simpla explicaţie din popor. Interpretarea lor trebuie făcută ştiinţific. Sunt unele prevestitoare. Altele ne întorc înapoi, la vieţile din străvechime.". Prin urmare, se invocă existenţa unui **strat al memoriei ancestrale** păstrate în structuri energetice complexe, strat ce poate fi accesat prin vis, ca modalitate de transcendere a conştiinţei în planuri spaţio-temporale diferite. Tehnicile acestea ţin de credinţele străvechi în reîncarnarea sufletului, a corpului imaterial, eteric, poate mimate ca stări primordiale ermetice ale unei realităţi mitice veritabile de către vechii egipteni, care aveau credinţa că, dacă trupul este păstrat, prin mumificare, atunci sufletul poate să-i dea viaţă din nou. **Mimesisul**, o categorie arhetipală incompletă, încearcă repetarea actului originar, existent poate la zeii din străvechime, nereuşit însă de oficianţii cultului. Există o geologie a viselor, după cum spune povestitorul, care atinge marginile mitice ale acestui univers atemporal, scufundat în umbră acum. Ciudat este faptul că această teorie avangardistă a visului provine tocmai de la o persoană cu o înfăţişare decrepită, sculptorul-narator, care situează

Scanned with OKEN Scanner

la izvoarele artei îndeletnicirea străveche a vânătorii: „Noi urmam să-i privim oarecum batjocoritori mâna tremurătoare, ajunsă în dreptul ochilor stinşi, falca de jos căzută de oboseală şi gura ştirbă, din care ieşise cu iz atât de nou şi modern o pledoarie a visului."

Vânătoarea are un rol important în descoperirea primului fior estetic: „Când am spus asta, m-am gândit la primul fior de artă, am numit impulsul dintâi, care la începutul începutului, odată cu sufletul, i-a mişcat omului sălbatic şi mâna, îmboldindu-l să tragă întâia linie dragă, primul contur estetic al emoţiei lui.". Realităţile mitice, poemele despre Ghilgameş, eroul care caută nemurirea, sunt transpuse estetic de aceste arte, prin extazierea primitivă în faţa formei. Personajul enigmatic, după cum mărturiseşte, este primul sculptor animalier din ţară, în viziunea căruia arta, femeia şi vânătoarea erau echivalente. Femeia este arhetipul, forma originară, ipostaziată în matrix neschimbabil, în cazul zeiţelor, formată din „carne sufletească", fapt ce implică un grad superior de structurare a materiei. Împătimitul de practici cinegetice mărturiseşte acest lucru cu nonşalanţă: „Iarna, vara, toamna, oricând şi oriunde, la şes, după iepuri şi dropii, la deal, după lupi şi vulpi, la munte, după vânat mare, domnesc, eram mereu proaspăt la emoţii şi neobosit.". Alături de uneltele de vânătoare se află şi lada de pământ pentru modelaj.

Povestirea urmează simplu: un personaj misterios, o Diană modernă, transpusă în decorul unui castel al prinţului B..., domniţa Irina, pe care sculptorul o urmărea dindărătul ferestrelor înalte, „era tot ce poate zămisli mai perfect arta şi natura [...] Când alerga pe alei urmărită de salturile haitei îmi îngheţa inima: era aidoma unei căprioare gata să fie ajunsă şi sfâşiată. [...] îi ieşeam înainte ca să mă încredinţez că s-a întors teafără, că mi-a adus înapoi ochii verzi sub fruntea dreaptă de ivoriu şi pletele de bronz aurit.". Patima sculptorului este mare, astfel încât, după fiecare zi la vânătoare, inima îi stă la picioarele domniţei.

Vremea pare şi ea neguroasă, favorizând, avant la lettre, **saltul temporal** prefigurat încă de la începutul povestirii: „În sfârşit, de Bobotează, când se deschid cerurile şi joacă toate comorile pământului, s-a hotărât o vânătoare mai mare, departe, sub munte. [...] Ziua lucea soarele nestingherit. Zăpada cristalizase într-o coajă tare şi groasă de câteva palme, sub un văzduh cu aerul cristalin, îngheţat şi el. Noaptea, luna magică da ca în vis ocol domeniului, scoţând pe rând din întuneric fiecare pâlc sombru de brazi, fiecare colţ al castelului bătrân, fiecare cotitură a aleilor.". Irina, zeiţa de altădată, dirijând ansamblul real prin intermediul gândurilor, de care nu răspunde însă, după cum mărturiseşte, îi va da vânătorului haita de câini, pe Ali, Mark, Kim şi Junon, „o căţea superbă, cât o viţică de mare, care avea pui şi încă le da să sugă". Câinii rămân în urmă, în timp ce stăpâna lor se îndreaptă spre castel.

Imaginea vânătorii explică ideea sublimă de „teroare boreală" resimţită de Vasile Alecsandri în pastelurile sale: „Câteodată intram de-a dreptul în clăile de nea puse de vânt de-a curmezişul drumului şi pe care le făceam spulber în pufuitul armăsarilor aprigi. Clinchetele clopoţeilor ne însoţeau ca un stol de păsări ciripitoare alături în zbor.". Sania îl poartă pe tânăr „într-o cârnitură de vale seacă". Tabieturile vânătorii, deşi permisive, nu-i îngăduie participantului să fumeze nici măcar o ţigară. Singurătatea omului urmărit de câini este bine gustată de ceilalţi participanţi, cărora le făcuse „destulă silă, [...] cu droaia de câini, care nu mă slăbeau, ci se ţineau ciucur după mine, şi erau toţi bucuroşi că au scăpat de prezenţa mea.". Câinii sunt nişte statui vii, nişte artificii biologice inginerizate de Creatorul Lumii: „Stăteau ca nişte stane, numai urechile li se suceau neastâmpărate, ca vitrinele de corabie care caută zările şi pipăie vântul". Vremea se schimbă brusc în viforniţă şi crivăţ, lucru determinat şi de luna „din ce în ce mai malefică", aducând „spaimele pieirii": „Armele căzură jos nefolositoare şi le lăsai acolo, nămeţite numaidecât de zăpadă. Orb, surd, ameţit, ţeapăn, simţeam din ce în ce mai puţin spaimele pieirii.". După al doilea termos de coniac băut, **inserţia în timp**, coborârea în străvechime, devine posibilă: „Un

Scanned with OKEN Scanner

sorb de zăpadă adus de un vifor iscat din pământ tăbărâse pe munte și ne învăluise cu totul în mânia lui.". Armele devin nefolositoare, ascunderea în spatele buștenilor este și ea fără nici un rost, pentru că protagonistul întâmplării ciudate este cuprins de un somn puternic, acoperit, protejat până la sacrificiu de câini. Luciditatea îl pune în fața unei realități crunte: „Îmi veniră apoi în minte toate morțile prin îngheț, câte citisem. Cea din *Stăpân și slugă* a lui Tolstoi. Cea din *Fetița cu chibriturile* a lui Andersen, întâmplarea din *Viforul* lui Pușkin, și mă analizam urmărindu-mă cum, încetul cu încetul, alunec în nesimțire, cum mă sleiesc în nemișcare și mă destram în neființă. Încercai încă o dată să mă agăț de ceva. Dar domnița Irina era acum ea însăși un bloc depărtat de zăpadă.". Ultima imagine este a sfârcului unui „sân plin cu lapte. Și supsei cu lăcomie, viață caldă și dulce.". Stadiile trecerii spre neființă, ale **imersiunii în istorie**, devin clare: „Trecui în urmă și de stadiul de prunc, înapoi, mult înapoi... Adormii, murii? Apoi iar mă născui, crescui repede, mare și mă trezii... Priveam cu ochi noi o dimineață de vară însorită. Lumina era încă fragedă și rece.".

Noua eră în care coboară este chiar epoca de piatră, pentru că acolo întâlnește „un ciopor de oameni uriași, cu blănuri sălbatice atârnate de umeri și încălțăminte de piei întregi în picioare [...] Aveau în mâini țepoaie tari de lemn – știam bine de lemn de corn – cu vârfurile ascuțite și pălite în foc. Alții scuturau sulițe lungi cu care dau de-a azvârlita.". Imaginea vremii demult trecute, rememorate printr-un **artificiu atemporal**, generat de visul sufletului care se desparte de trup, este grăitoare: sufletul tânărului reîncarnat în sens anticronologic este chiar sufletul muribundului din zăpadă: el doboară un mistreț care se repezise la ceata de oameni, amenințând să-i omoare. Iar bucuria prinderii vânatului îi copleșește pe amândoi. Năluca vânătorii este preluată de tânărul primitiv; urmărind o ciută, el descoperă o stranie metamorfoză: „O fată zveltă, într-o tunică ce-i lasă brațele goale. Sânii îmboldesc cu îndrăzneală pânza subțire. Iar picioarele, strunjite de însuși gândul iubitului, au o mândrie cu care biruiesc pământul de sub ele. E învăluită într-un abur nelămurit...". Năluca, varianta temporală a Dianei din vremea modernă, are „ochii verzi, părul de bronz aurit cu vițe lungi și unduioase". Fiorul de artă se simte din această transfigurare: vânătorul lasă prada pentru a „trage cu un vârf ascuțit linii înfrigurate care închipuiesc aidoma o căprioară în fugă săltată, întorcând capul să privească sperioasă vânătorul înmuiat de dragostea unei fecioare". Prada trecătoare este imortalizată tocmai în această primă formă artistică: „E acolo, pe plăseaua care va străbate veacurile, primul contur viu al emoției artistice. Astfel s-a sădit harul seminței care va face gloria omului.".

Transpunerea într-un mediu străvechi, preistoric, în care vânătorii foloseau arcuri și săgeți, este o **călătorie a sufletului**, care facilitează recuperarea vremii arhaice. Diana văzută de vânătorul preistoric este o întrupare a zeiței care-i dăduse vânătorului modern haita de câini. Desprinderea definitivă a sufletului de trup nu are totuși loc, pentru că vânătorul parcurge înapoi tunelul timpului („călătoresc iarăși spre mine, tărâmuri după tărâmuri"), trezindu-se după o vreme, cu ultimele imagini ale visului care se spulberau încet: „Când am prins să zăresc îndărăt lumea ca prin sita simțurilor, mi-a năzărit aplecată spre mine căprioara din vedenie, apoi domnița Irina, de mână cu tânărul vânător. Dar toate au pierit repede, în mine, înghițite de adâncurile mele.". În plan real, câinii îl salvaseră: „Dar câinii cărora le fusesem dat în pază se culcaseră peste mine și m-au adăpostit, acoperindu-mă cu trupurile lor. Au fost găsiți câteșipatru morți, trântiți deasupra mea. Abia m-au putut scoate de sub ei. Junon, cu ugerul umflat de lapte, s-a aplecat asupră-mi și cu duioșie mi-a dat să sug, aiurând poate că sunt unul din puii ei. [...] Am supt ca un prunc, cum mă visam, închis în trupul a patru dihănii care și-au dat viața pentru mine.". Călătoria, o veritabilă „**mise en abîme**", este făcută „pe tărâmurile negre ale uitării", revăzându-se, în „prăpastia pieririi", nălucile vieților anterioare.

Vraja acestui **onirism al morții** se destramă, iar fața atemporală a Irinei, pentru un moment o încarnare a zeiței Diana, dispare: „- Domnița mărturisise curat în noaptea

Scanned with OKEN Scanner

despărțirii că nu-i stăpână pe gândurile ei. Și s-a măritat cu altul de seama sa.". Ceea ce va rămâne este reprezentarea artistică a întregii întâmplări, „un bust, Diană nepământească zămislită în lut, pe care nu-mi vine să-l mai ating. Nu-l torn nici în bronz, nu-l cioplesc nici în marmoră. Și sunt totuși sigur că va înfrunta, ca și osul sălbatec, veacurile omenești. Prea închide în el patima și frumusețea ca să poată pieri. Am să vi-l arăt într-o zi, înainte de a-mi da sufletul."

Limbă *Comunicare*

VERBUL. VALORI STILISTICE ALE TIMPURILOR VERBALE

Timpul narativ este susținut, în discurs, de o alternanță funcțională a timpurilor verbale, care se bazează, în primul rând, pe valorile semantice ale acestora: prezentul exprimă o acțiune ce se desfășoară simultan cu momentul vorbirii; imperfectul semnifică acțiunea desfășurată în trecut și neterminată în momentul la care se referă vorbirea; perfectul simplu exprimă o acțiune săvârșită în trecut și terminată (pentru unii vorbitori regionali, cu puțin timp înainte de momentul vorbirii); perfectul compus prezintă acțiunea săvârșită în trecut și terminată, fără a se preciza momentul terminării ei; mai-mult-ca-perfectul semnifică două planuri temporale, marcând o acțiune săvârșită în trecut, terminată înaintea unei alte acțiuni trecute.

În vorbirea obișnuită și în textele narative timpurile verbale dobândesc și valori stilistice, îndeosebi în fixarea și alternarea planurilor narative.

➺ Prezentul are următoarele **valori stilistice**:

• **prezentul iterativ**, care exprimă ideea de repetare a procesului la diferite intervale: „Vreme *trece*, vreme *vine*..." (Mihai Eminescu, „Revedere");

• **prezentul gnomic** (etern), caracteristic proverbelor, maximelor, definițiilor, legilor, lucrărilor științifice: Prietenul la nevoie *se cunoaște*. Pământul *se rotește* în jurul Soarelui.

• **prezentul istoric** (narativ), cu valoare de perfect compus: „Mircea însuși *mână*-n luptă vijelia-ngrozitoare/ Care *vine, vine, vine, calcă* totul în picioare." (Mihai Eminescu, „Scrisoarea III");

• **prezentul descriptiv**: „Din văzduh cumplita iarnă *cerne* norii de zăpadă." (Vasile Alecsandri, „Iarna").

➺ Valori stilistice ale imperfectului:

• **imperfectul modestiei**: „Și *mă gândeam* că poate ai dumneata vreo carte în care scrie că pisica face din gât ca vrăbiile..." (I. Al. Brătescu-Voinești, „Niculăiță Minciună");

• **imperfectul istoric**, în special în baladele populare: „Foicică micșunea,/ Vreme multă *nu trecea*/ Și pe Toma-l *ajungea*/ Moartea neagră, moartea grea." („Toma Alimoș");

În limbajul copiilor, imperfectul are valoare de prezent: Eu *eram* lupul și tu *erai* mama.

➺ În operele literare, **perfectul simplu** se folosește ca **timp al narațiunii**: „În luciul luminat *ieșiră* luptătoarele. [...] Deodată, într-o roată de scântei, cioara mâniată *se năpusti*

Scanned with OKEN Scanner

asupra paserei de apă. Dar într-aceeaşi clipă *văzurăm* un lucru minunat: lişiţa *se întoarse*, ca mişcată de un resort, şi *primi* pe cioară cu ghiarele." (Mihail Sadoveanu, „Taine"). În vorbirea regională, în Oltenia, exprimă o acţiune terminată de curând: „– *Adusei* otava." (L. Rebreanu, „Răscoala").

Mai-mult-ca-perfectul este un timp narativ, des întâlnit în operele literare, multiplicând, prin referirea la două momente temporale, planurile narative.

Un exemplu de folosire, cu multiple efecte artistice, a timpurilor verbale, este cunoscutul portret pe care îl realizează Nicolae Bălcescu banului Craiovei în „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul". E un **portret fizic şi moral complex**, de o remarcabilă forţă artistică, cu evidentă valoare de simbol, figura măreaţă şi legendară a viitorului voievod fiind proiectată în cadrul vast al istoriei naţionale, definită printr-o metaforă cu rezonanţe biblice: „sfânta carte în care se află înscrisă gloria României".

Procedeul artistic de bază pe care se întemeiază jocul de lumini şi de umbre al acestui portret în proză a fost numit de Tudor Vianu „tehnica basoreliefului", definitorie de altfel pentru stilul lui Nicolae Bălcescu. Chipul lui Mihai este adus treptat în prim-planul imaginii, printr-un subtil joc al timpului verbelor, care exprimă apropierea cititorului de evenimente şi evoluţia gradată a acţiunii: imperfect – perfect simplu – prezent.

Aflată sub regimul temporal al **imperfectului**, prima secvenţă a textului redă faptele şi trăsăturile personajului în calitate de ban al Craiovei, prin care adusese ţinutul într-o nouă stare de strălucire. Calităţile sale excepţionale îi uimesc pe contemporani şi sunt redate de scriitor prin **epitetul** în lanţ, **dublu** sau **triplu**, şi prin ample **enumeraţii**: „În acel timp de chin şi de jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales şi vestit şi lăudat prin frumuseţea trupului său, prin virtuţile lui alese şi feliurite, prin credinţa către Dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către cei asemenea, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toţi deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia şi dărnicia ce împodobea mult lăudatul său caracter.". Faptele sale cugetate sunt cunoscute în scurt timp peste tot, folosindu-se acum verbe la perfectul simplu, timp al acţiunii, Mihai devenind trâmbiţă de ridicare la luptă a neamului românesc. Însuşirile sale cele mai alese se revarsă în aceea care le încununează pe toate: puternica dragoste de ţară a viitorului voievod. Ca o întărire a celor afirmate, Bălcescu încheie fiecare secvenţă prin câte o propoziţie în chip de concluzie: „Acesta era Mihai, banul Craiovii, fiu al lui Pătraşcu-Vv."; „El ajunse a fi nădejdea tutulor, răzbunătorul atât de mult dorit şi aşteptat". Sunt finaluri scurte, ce creează impresia unui prag suspendat o clipă, dar coborât imediat, pentru fixarea detaliului în eternitate.

În secvenţa următoare, construită sub semnul **perfectului simplu**, timp al mişcărilor precipitate, rapide şi ascunse, se arată multiplele uneltiri ale domnitorului, „crudul Alexandru-Vodă", temător de prestigiul vertiginos şi de pretinsele uneltiri ale lui Mihai. Domnul doreşte cu orice preţ „a-i grăbi moartea", eroul fiind la un pas de a-şi pierde capul. Poporul însuşi este încă nelămurit asupra vinovăţiei banului Mihai, abia în final fiind înfiorat de măreţia viitorului voievod.

În tabloul execuţiei neizbutite, acţiunea se desfăşoară sub regimul **prezentului** şi are dramatismul privirii de aproape. Înfăţişarea falnică a osânditului, forţa uriaşă degajată în principal prin privire înfricoşează nu numai pe umilul călău, ci galeria întreagă de duşmani ai ţării, Mihai fiind înfăţişat aici în mai mică măsură ca destin individual, ca om, cât mai ales ca simbol, ca efigie păstrată în marmura istoriei. Scena execuţiei neizbutite se realizează prin savante **gradări ale acţiunilor**, ce redau seria de reacţii de teribilă înfricoşare a gâdelui: „Dar când aţinteşte ochii asupra jertfei sale, când vede acel trup măreţ, acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă, ridică satârul, voieşte a izbi,

Scanned with OKEN Scanner

dar mâna îi cade, puterile îi slăbesc, groaza îl stăpâneşte, şi, trântind la pământ satârul, fuge printre mulţimea adunată împrejur, strigând în gura mare că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om.".

În finalul textului, Nicolae Bălcescu derulează în sens invers timpurile verbale, figura viitorului voievod retrăgându-se în planurile mai îndepărtate ale tabloului istoric, într-o aureolă de măreţie şi de glorie.

Manualul NICULESCU

GALA GALACTION

GALA GALACTION (1879-1963). Prozator, memorialist, traducător. Principalele sale volume de nuvele şi povestiri sunt „Clopotele din Mănăstirea Neamţu" (1916), „De la noi, la Cladova" (1924), „Caligraful Terţiu" (1929), „Nuvele şi schiţe" (1934). Romanele scriitorului sunt „Roxana" (1930), „Papucii lui Mahmud" (1932), „Doctorul Taifun" (1933), „La răspântie de veacuri" (2 vol., 1935). A tradus „Noul Testament" (1927) şi „Biblia", în colaborare cu V. Radu, în 1938. Publicistica sa e strânsă în mai multe volume: „La ţărmul mării" (1916), „O lume nouă" (1919), „Răboji pe bradul verde" (1920), „Toamne de odinioară" (1924), „Mangalia" (1947), „Oameni şi gânduri din veacul meu" (1955). Gala Galaction scrie biografiile lui Eminescu (1914) şi Vlahuţă (1944). Principalele sale traduceri sunt din Shakespeare şi Anatole France. Publică, în „Literatură şi artă română", „Moara lui Călifar" (1902) şi în „Revista idealistă" „Copca Rădvanului" (1907). Cum spunea N. D. Cocea, „anul biruinţei sale literare" este 1910, când publică „De la noi, la Cladova", „În pădurea Cotoşmanei", „Gloria Constantini", „Lângă apa Vodislavei". Nuvelele au o tendinţă moralizatoare, în sensul religiei creştine. A lăsat în urmă un enorm „Jurnal", publicat postum în trei volume masive, între anii 1973 şi 1980.

MOARA LUI CĂLIFAR

Povestire cu o structură narativă complexă, cu o subtilă alternare a planurilor spaţio-temporale, amintind de „Sărmanul Dionis" al lui Mihai Eminescu, „Moara lui Călifar" se înscrie tipologic într-un anume gen de fantastic, miraculos sau doctrinar, practicat de scriitorii români pe la jumătatea secolului XX, dintre aceştia remarcându-se Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Gala Galaction. Sub raport narativ, atribuirea rolului de povestitor se face de la sine, printr-o **voce colectivă**, a memoriei ancestrale, reprezentată de torcătoarele ce spuneau poveşti la şezători, mai ales în nopţile cu vreme rea. Denumirea lor este simbolică, trimiţând **moirele** din mitologie, care depănau firul timpului şi al destinului, aşezând în cutele temporale întâmplări neobişnuite, ce scapă imaginaţiei comune. La fel ca în povestirile lui Vasile Voiculescu însă, nu atât construcţia elaborată a discursului narativ interesează aici, cât scenariul fantastic al textului, alcătuit după toate regulile genului. Spaţiul acţiunii este tipic pentru întâmplări ieşite din comun, situate la porţile irealului: „În preajma unei păduri străvechi se privea în iaz moara lui Călifar. Se privea de când se ţinea minte în bătrânii satului din cealaltă margine a pădurii, şi Călifar era «moş Călifar» din vremi uitate.". Moara lui Călifar devine în text un **suprapersonaj**, dublat de un personaj misterios şi fără vârstă, „moş Călifar", care domină, „din vremi uitate", timpul întâmplărilor.

Scanned with OKEN Scanner

Personajul are o înfățișare neschimbată de-a lungul timpului, amestec de hieratic şi demonic deopotrivă: „Moşnegii din Alăuteşti îşi aminteau de înfățișarea-i sură, de ochii lui ce iscodeau tăios din stufful sprâncenelor şi de moara lui cu streaşina de-un stânjen.". Moşul este un personaj legendar, din vremuri îndepărtate, situarea sa temporală făcându-se cu dificultate, fiind văzut cu ochii flăcăilor „de acum optzeci de ani". Codrul în care se află locul misterios al morii lui Călifar este bântuit de duhuri rele, nestrăbătut, țintă de atracție a multor tineri care îşi pierduseră viața în căutarea lui. Pe calea legendei se află că dincolo de moară începea „un pământ pietros, scorburos şi plin de mărăcini, în care numai necuratul trăgea brazdă cu coarnele.".

Memoria colectivă a satului Alăuteşti îl receptează pe moş Călifar ca pe un personaj malefic, despre care „torcătoarele spuneau, înviind focul", că „îşi vânduse sufletul satanei pentru nu ştiu câte veacuri de viață; că ucigă-l-crucea întinsese, în iazul morii, sufletelor creştineşti, un laț vrăjit; şi că morarul procopsea, cu bogățiile cu care diavolul ispiti pe Domnul Hristos, pe oricine le poftea şi venea ca să le ceară". Personajul căruia i se dau aceste bogății este, de altfel, gâdilat de norocul care pusese stăpânire pe el, „perpelindu-se ca un câine încăierat de viespi şi râzând smintit în fericirea lui drăcească", iar iazul şi moara constituie „o născocire a întunericului". Iazul, enigmatic, cu apa încremenită ca gheața, „pentru că pe fața lui nu se izvodea, niciodată, nici o undă", pare a purta în el valențe diabolice, pentru că „nu era un iaz ca orişicare", iar stăpânul de la moară „măcina numai pentru stăpânu-său Nichipercea". Apa se supune magiei negre a spațiului întunecat, demonic: „...atunci când Călifar ridica stăvilarul şi slobozea pe scoc cimpoiul apei, apa fluiera cum fluieră un şarpe încolțit de flacări; iar, de sub făcău, se scurgea în spumegai de sânge". Apa are o valență thanatică acaparatoare, purtând în ea **complexul Ofeliei**, al sinuciderii prin înec, pentru că mulți îndrăzneți din sat, „furați de minți, prostiți de naiba", se avântaseră în mijlocul apelor, iar acum ei nu mai erau pomeniți decât în şezătorile din Alăuteşti, fiind dispăruți pentru totdeauna.

Cum se întâmplă de regulă într-un spațiu ce alunecă lent către fabulos şi fantastic, apare şi aici eroul, personajul atras de mirajul enigmelor, al lumilor ascunse. Voinicul Stoicea, prin portretul şi istoria insolită a vieții sale, pare predestinat să descopere misterul morii lui Călifar: „Stejar în port, oțel în braț, isteț cât vrei; însă copil din flori, biet Stoicea: nici tu tată, nici tu mamă, nici tu stare părintească.". Este copil cu părinți necunoscuți, găsit de părintele Radu în tinda bisericii, devenind orfan şi în această a doua paternitate, căci după nici şase ani binefăcătorul său „îşi urmase soția în pământ". Rămâne „copil din flori şi de pripas", slujbaş la toți, cu statutul inferior al celui fără avere: „cine te vrea de ginere, când ai crescut din mila satului şi când păzeşti vitele celor cu fete de măritat?". De aceea, gândurile lui se îndreaptă spre moara lui Călifar: „Adicăte, ce ar fi să fac o încercare?... Ce-am şi ce-o să pierd? Părinți nu, rude nu, drag nu sunt nimănui... În lumea întreagă sunt eu de capul meu... De altă parte, slab de înger nu mă ştiu; stafii şi pricolici n-am văzut niciodată, de atâta vreme de când pasc eu cireada satului, pe la Saele, pe la Cimitirul Vechi, prin Câmpul Pârcălabului şi pe unde vreai...".

Acțiunea de înaintare spre tărâmul întunericului se face chiar în plină zi, „când soarele se învârtea şi se suia, rotoghilă arsă de foc, pe dealul Alăuteştilor". Pădurea de goruni străbătută, magică, pare a fi neumblată de nimeni, pentru că nicăieri „nu erau poteci", iar agurizarii trebuie tăiați cu o armă tăioasă. Popasul se face „într-un luminiş în mijlocul căruia un stejar lăsa brațele noduroase şi bătrâne peste un norod de dediței". Eroul este cuprins de un **somn magic**, prefigurând, după trezire, o invazie lentă a forțelor întunericului: „Se sculă înviorat şi se afundă iar în întunericul pădurii şi printre făcliile pe

Scanned with OKEN Scanner

care soarele le turna întoarse cu flăcările în jos.". După un răstimp, în fața eroului apare moara lui Călifar, al cărei iaz este „prea luciu și prea sloi". Și morarul are o fizionomie anormală, desprinsă parcă din bestiarele medievale: „Pe pod, morarul freca piatra: barbă sivă, sprâncene de mușchi uscat, nasul – cioc de cucuvaie.". **Pactul faustic** se încheie repede, voinicul evocând puterea magică a bătrânului și rugându-l să-l „procopsească"; drept urmare, moș Călifar execută un ritual simplu, aproape neobservat de Stoicea: sub pretext că îl poftește la masă cu „ciorbă de știucă și o mămăligă aproape întreagă", moșul îl îndeamnă să se spele cu apă din iaz, pentru că a scuturat „toți păinjinarii din pădure".

Imaginea de aproape a lui moș Călifar i se pare banalizată, lipsită de orice aură magică, a unui „bătrân hârbuit", cu zilele care se pot număra în palmă, iar "iazul nu face unde", capacitatea aceasta miraculoasă părându-i-se acum „vorbe de babe". Brusc însă, coborând spre iaz pe un podeț plin de putreziciune și dându-și pe față cu apă din iaz, se produce transgresiunea temporală și spațială a lumii. Stoicea se trezește din nou în pădure, exact în locul în care se culcase, în mijlocul unei ploi torențiale, întreaga secvență anterioară părând un vis: „A, ce vis întârziat! Stoicea sare de pe ipingea și înțelege cum că l-au deșteptat picăturile reci ale unei ploi vijelioase, izvodite pe neașteptate din semnul mințitor al zilei". Personajul intră acum într-o buclă temporală ce îl proiectează într-un spațiu arhaic, asemenea lui Dionis din nuvela lui Eminescu. Conexiunea între spațiile reale și cele onirice se realizează prin **magia apei**, care marchează începutul și sfârșitul acestei peregrinări de lungă durată.

Proiecția neașteptată în spațiul fantastic duce la totala derută a personajului, pentru că „Stoicea nu-și mai găsi urmele în pădure și se rătăci. Cu cât da să se îndepărteze, cu atât se pierdea mai mult prin niște curpeni încâlciți, prin niște viroage în care putrezeau copaci trăzniți și printre gropnițe din care ieșeau, cum ies coastele din stârv, rădăcini nălbite și întoarse.". În mersul său prin furtună, dobândește o putere neobișnuită asupra jivinelor pădurii, adunate într-o întreagă faună ieșită de pe o imaginară arcă a lui Noe: „droaie de jigănii cu patru picioare; cerbi, căprioare, vulpi, ba chiar și lupi". Nici făpturile văzduhului nu scapă de vijelia îngrozitoare: „Ereții fugeau și ei; hărțuiți de vijelie, se dădeau în crânciobul aripelor câteva clipite și cădeau – săgeți. Dar iată că lighioanele încep să chelălăie și să urle cumplit. Lupii se reped la vale nebunește, luând vulpile în picioare și amestecându-le cu pământul; iar cerbii sar în lături, desfundând cu coarnele stufișul.".

Ajuns la un adăpost, într-o ocniță ivită lângă „pieptul unui deal alb și drept ca zidul", Stoicea nimerește în iureșul unei vânători de tip medieval, salvând-o pe fata boierului Rovin de urmărirea unui urs întârâtat, ascunzând-o într-o scorbură de var și risipind cu o ușurință nebănuită creierii animalului. Fata face parte din neamul Rovineștilor, nume reprezentând lumea de jos, poate cea infernală, subpământeană, semnificând pactul cu diavolul încheiat de Stoicea prin intermediul lui moș Călifar. Ceata, formată din „câinii, sosiți mai înainte", chelălăind din cauza bucuriei de a-și găsi stăpâna în viață, și oameni, care „strânseră de mână pe voinic", fără a se mira „prost de risipa creierilor namilei", îl înconjoară pe Stoicea, iar acesta pleacă pe moșia boierilor pământului, Rovineștii. Mai mult decât atât, „Tecla se îndrăgi de Stoicea pe viață și pe moarte", devenind soția eroului, iar „copiii lui Stoicea creșteau bărbați și mândri", ajungând stăpâni pe moșia Rovineștilor. Visul ține până în momentul când un vătășel pătrunde în curtea lui Stoicea, din partea boierului Rovin, aducând știrea unui atac iminent al tătarilor. Boierul Stoicea își rânduiește apărători la porțile și ușile conacului, își ia el însuși armele, buzduganul, pistoalele și hangerul și luptă împotriva dușmanilor, încercând să apere o ușă asediată cu topoarele. Când ușa este deschisă, deplasarea planurilor temporale încetează, apărând brusc, ca un

Scanned with OKEN Scanner

deus ex machina, moș Călifar, care anulează toate efectele magice ale transgresiunii în timp: „– Bre, ce tărie de flăcău... că ce s-a izbit cu un pumn de apă în ochi, îmi căzu ca un boboc de gâscă...". În același timp, Stoicea află că totul a fost un vis, iar Tecla, copiii și tătarii dispăruseră, peste toate așternându-se glasul de cucuvaie al lui moș Călifar: „– Vezi bine, toate aistea-s procopseala pe care mi-ai cerut-o.".

Deznodământul este rapid: „Stoicea sfredelea în pământ cu ochii.". „Diavolul" îl purtase într-o lume virtuală, vreme de un veac, „cât își aruncase în obraz un pumn din apa fermecată", iar în acest răstimp se îmbogățise, dobândise rang boieresc, avusese nevastă și copii, pe care brusc, prin suspendarea declicului temporal, le pierduse pentru totdeauna.

Întreaga desfășurare temporală, transgresând granițele realului, fusese de fapt o cursă:

„– Jivină drăcească, vreau să intru în iad legat într-un tei cu tine!

– Ce pomană ți-ai face! Sunt trei sute de ani de când port în oase o viață blestemată și sunt afurisit să nu pot să mor decât omorât.

– Ține atunci!

Creierii vrăjitorului se sleiră pe pod. Stoicea se duse pe zăgaz și, cu capul înainte, spintecă adâncul străveziu."

Vraja dispare și atât sursa răului, cât și flăcăul se prăbușesc în lumea infernală din care izvorâseră forțele malefice.

Sugestii analitice și didactice

1. Analizați structura narativă a povestirii, delimitând secvențele ce aparțin planului real de cele aparținând celui fantastic.
2. Prezentați incipitul povestirii, urmărind:
   - descrierea locurilor în care se află moara lui Călifar;
   - portretul intrat în legendă al morarului;
   - aspectul neobișnuit al iazului în care se oglindea, de veacuri, moara;
   - semnificațiile enunțului: „Zăgazul ce se înalța în coasta morii era – spuneau creștinii înfiorați – întărit pe dedesubt cu oasele acelora pe care îi ispitiseră comorile satanei și veniseră la Călifar ca să-i procopsească.";
   - afirmația: „Iazul și moara lui Călifar era o născocire a întunericului.";
   - caracterizarea morarului ca personaj aparținând forțelor negative.
3. Caracterizați-l pe Stoicea, flăcăul aflat în căutarea fericirii lumești.
4. Descrieți imaginea tenebroasă a pădurii vrăjite și rolul ei în apariția spațiului fantastic.
5. Stabiliți limita exactă dintre real și fantastic cu prilejul somnului din pădure al lui Stoicea.
6. Identificați treptele imersiunii în spațiul fantastic pe care le parcurge personajul, explicând rolul visului în proiecția acestuia.
7. Explicați ce rol îndeplinește morarul în stimularea magică a realității, care îi asigură lui Stoicea o fericire virtuală.
8. Comentați înfățișarea ieșită din comun a morarului. Cum se explică urâțenia lui?
9. Fixați momentul în care flăcăul își spală fața cu apa iazului, corelându-l cu momentul întoarcerii sale din călătoria în spațiul virtual al pădurii.
10. Reconstituiți scenariul narativ al întâmplărilor din visul lui Stoicea, având în vedere:
    - momentul trecerii în altă falie spațio-temporală;
    - imaginea naturii tulburate de intruziunea în spațiul fantastic;

Scanned with OKEN Scanner

- aspectul miraculos al întâmplărilor;
- dilatarea subiectivă a timpului în care se întemeiază viața de familie a personajului;
- starea de fericire trăită în spațiul imaginar;
- întoarcerea bruscă la moara lui Călifar.

11. Ce fel de tărâm întâlnește Stoicea în această alveolă de spațiu-timp?

12. Dați o explicație întreruperii neașteptate a visului:
- morarul oferă minuni înșelătoare, la fel ca stăpânul răului;
- totul a fost o închipuire a personajului principal;
- Stoicea nu mai poate face distincția între iluzie și realitate;
- este singura soluție de salvare în fața primejdiei.

13. Căutați explicații finalului povestirii, adoptând una sau mai multe variante:
- moartea morarului este o izbăvire de forțele malefice;
- este un gest de înlăturare a răului din lume;
- fusese prevăzută de el însuși.

14. Identificați, în text, semne ale prezenței răului în zone situate dincolo de timp și de spațiu.

15. Argumentați de ce întâmplările din povestirea lui Gala Galaction pot fi încadrate în tipul fantasticului miraculos.

❖ Teme

✦ 1. Redactați o compunere liberă în care să povestiți o întâmplare fantastică.

✦ 2. Pe baza întrebărilor de mai sus, a discuțiilor din clasă și prelucrând informația suplimentară, comentați semnificațiile întâmplărilor fantastice din povestirea „Moara lui Călifar".

Limbă Comunicare

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

STILUL. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *style*, lat. *stilus*, cu sensul „condei, compoziție". În poetica tradițională însemna modul de exprimare scrisă sau orală, insistându-se, îndeosebi în clasicism, pe câteva trăsături derivate din modul de întrebuințare a elementelor limbii: corectitudine, claritate, inclusiv moduri de selectare și de întrebuințare a limbii, stilul clasic, sublim, mediu, temperat, vulgar. În epoca modernă, stilul se definește prin opoziție cu cel din perioada clasică, prin celebra maximă a lui Buffon: „**le style c'est l'homme même**" („stilul este omul însuși"). Teoria modernă definește stilul ca o trăsătură a individului în sine, ca o expresie a originalității. Stilul își are rădăcinile în modul de manifestare lingvistică a omului modern (F. de Saussure, K. Voessler), având ca atare premisa originalității. Nu există o limbă generală, afirma K. Voessler, ci numai graiuri individuale. Pe acest temei, se înregistrează mai multe moduri de percepere a noțiunii de stil: **stilul ca abatere, stilul ca adaos și stilul ca fenomen de selectare a faptelor de limbă**:

STILUL CA ABATERE de la norma uzuală a limbii reprezintă cea mai veche concepție stilistică, întâlnită încă în „Poetica" lui Aristotel: „Faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună are darul să înlăture banalitatea", preluată și dezvoltată de Leo Spitzer, E. Auerbach,

Scanned with OKEN Scanner

D. Alonso, J. Mukarovsky. Critica stilistică, observa Leo Spitzer în 1928, „se întemeiază pe postulatul că fiecărei emoții, mai exact fiecărei abateri de la starea noastră normală îi corespunde, în câmp expresiv, o abatere de la întrebuințarea lingvistică normală; și viceversa, că o abatere de la limbajul uzual e un indiciu al unei stări psihice neobișnuite. O expresie lingvistică particulară este, pe scurt, reflexul și oglinda unei condiții particulare a spiritului.".

STILUL CA ADAOS de conținut afectiv și expresiv la o comunicare a fost susținut de Charles Bally, iar în critica literară românească de Tudor Vianu. În „Arta prozatorilor români" (1941) Vianu separă **expresia tranzitivă**, de comunicare, de **elementul reflexiv**, reprezentând aportul subiectiv la expresia tranzitivă a celui ce scrie sau vorbește. „Stilul este expresia unei individualități", mai precizează Tudor Vianu.

STILUL CA EXERCIȚIU DE ALEGERE A FAPTELOR DE LIMBĂ în funcție de mesaj și de atitudinea auctorială este concepția integratoare a fenomenelor lingvistice complexe care se exercită în constituirea formei expresive a unei opere literare. Stilul devine astfel un fenomen de interferență, elementele fonetice, lexicale, morfologice și sintactice, chiar elementele grafice ale textului, iar în exprimarea orală gestica, mimica, tonalitatea fiind subordonate unui concept integrator, **intenționalitatea comunicării**. Este vorba, deci, de un mod de alcătuire internă a elementelor comunicării, în funcție de intenționalitate, de viziune, de mesaj, de specificitatea acestuia. Stilul este astfel un **proces de selecție** a elementelor lingvistice și **de combinare** a lor, dar implică mai mult decât expresia lingvistică semnificativă, cuprinzând referințe și la instanțele comunicării, integrând într-o relație complexă producătorul mesajului literar și pe receptorul acestuia.

STILURILE FUNCȚIONALE. Stilurile funcționale reprezintă forma pe care o dobândește limba prin întrebuințarea în diversele domenii ale cunoașterii umane. În funcție de acestea, stilurile funcționale ale limbii române se clasifică astfel: **stilul beletristic, stilul științific, stilul publicistic, stilul juridico-administrativ**. Stiluri opuse, ca mijloace de expresie, sunt cel beletristic și cel științific, iar stiluri de interferență sunt cel publicistic și cel juridico-administrativ.

STILUL BELETRISTIC reprezintă forma pe care o dobândește limba, în cazul nostru limba română, în cunoașterea artistică a lumii. Dumitru Irimia, în „Structura stilistică a limbii române contemporane" (1986), observă că „la originea identității sale specifice se află situarea textului la întretăierea a două sisteme: **sistemul limbii și sistemul artei**, ceea ce determină dezvoltarea unor mutații fundamentale în conținutul funcțiilor limbii" (s.a.). Este stilul ce denotă cea mai mare complexitate de organizare, atât în conținutul și în specificitatea textelor literare, care pot fi epice, lirice și dramatice, poeme, schițe, nuvele, romane, comedii, memorii, cu diverse titluri și subtitluri, cât și prin variabilitatea expresivă a mijloacelor de realizare artistică. Stilul beletristic este persuasiv, propunându-și atragerea receptorului (a lectorului) în spațiul comunicării, trăsături fundamentale în acest scop fiind sugestivitatea și verosimilul. Cuvintele sunt folosite îndeosebi cu **funcția** lor **conotativă**, având ca scop **crearea imaginii artistice**, prin care se obține sensibilizarea lectorului.

În acest scop, **nivelul fonematic** al limbii se împletește în mod frecvent cu nivelul prozodic, în realizarea accentului, intonației și ritmului și mai ales în crearea figurilor de stil „fonetice", aliterații, repetiții, asonanțe, contraste sonore. Stilul beletristic, aflat mereu, cum spune Dumitru Irimia, „în permanentă stare «conflictuală» între **norma funcțională** și **norma individuală**" (s.a.), introduce și fonetisme arhaice, regionale și populare, interferente cu cele din limba comună. În același timp se constată absența de regulă a fonetismelor caracteristice altor limbi.

Scanned with OKEN Scanner

La **nivelul lexical**, stilul beletristic se caracterizează printr-o mare varietate a vocabularului, cu frecvență sporită a cuvintelor din fondul principal lexical, la care se adaugă și arhaisme, regionalisme, argotisme etc. pentru realizarea culorii locale și a atmosferei mediilor. Se practică o extensiune semantică, prin dezvoltarea sinonimiei, a polisemiei termenilor lexicali, prin „sfărâmarea, prin metaforă, a «granițelor» semantic-lexicale dintre câmpurile semantice ale vocabularului". În plan morfologic și flexionar, „specificul stilului beletristic între celelalte stiluri este dat de: – înscrierea flexiunii în sfera amplă a limbii naționale; – desfășurarea amplă a flexiunii; – convertirea sensurilor gramaticale în componente ale semnificării." (Dumitru Irimia). Astfel, se remarcă prezența vocativului la grupul nominal, a unei sugestive flexiuni verbale, prin folosirea amplă a mărcilor de persoană și de timp, cu valori stilistice extrem de expresive: prezentul liric, prezentul narativ, prezentul istoric, prezentul etern, imperfectul, timp al determinării și al eternității naturii (în descrierea vieții naturii, la Sadoveanu, de exemplu), perfectul simplu, ca timp narativ predominant, perfectul compus, „timp al despărțirii" (G. Călinescu), mai-mult-ca-perfectul, prin care se suprapun planurile narative ale trecutului. La nivel sintactic, stilul beletristic este deschis tuturor orientărilor sintactice, stilului direct și indirect liber, prin folosirea tuturor îmbinărilor sintactice și a cvasitotalității felurilor de subordonate.

STILUL ȘTIINȚIFIC. Prin contrast cu stilul beletristic, **stilul științific**, „expresie a întrebuințării limbii în domeniul cunoașterii științifice a lumii" (Dumitru Irimia), se bazează pe supunerea elementelor limbii la rigorile științifice ale comunicării obiective și universale, în care cuvintele au semnificații precise, denotative, închise asocierilor conotative. Stilul științific se bazează pe descrieri exacte, lapidare, pe raționamente, pe situarea argumentării între limitele adevărat-fals. La **nivel fonetic**, fonemul funcționează numai ca imagine acustică, reprezentat printr-un număr mai mare de litere decât în stilul științific, *q, w, y*, prin simbolurile matematice, iar **vocabularul** se caracterizează printr-o concentrare maximă și printr-un număr foarte mare de neologisme, formate cu multe prefixoide și sufixoide de origine greacă și latină, ***hemo-, hidro-, helio-, tele-, auto-, psiho-, electro-*** etc. **În plan morfologic**, se constată marea frecvență a substantivelor și a pronumelor nepersonale, a cazurilor nominativ și acuzativ, predominând ultimul, vocativul fiind utilizat numai în varianta didactică a stilului științific. Flexiunea verbală este reprezentată mai ales prin prezentul descriptiv și atemporal în descrierea fenomenelor și în enunțarea teoremelor. **Structura sintactică** se remarcă prin dezvoltarea unor structuri enumerative, prin folosirea coordonării conclusive și a subordonatelor condiționale în enunțarea unor teoreme și legi, prin substituirea enunțului textual obișnuit prin formule matematice.

STILUL PUBLICISTIC „apare și se dezvoltă în condițiile întemeierii și dezvoltării presei în limba română, ca expresie a «publicizării», a interpretării pentru public a vieții social-politice și cultural-științifice, naționale și internaționale" (Dumitru Irimia). Mai mult decât în stilurile ilustrate anterior, acesta este un **stil cu destinatar, cu receptor**, pe care încearcă să îl atragă, să îl convingă, în funcție de el organizându-și mesajul. Este un stil de interferență a celui beletristic cu cel științific, preluând, la nivelurile sale de exprimare, caracteristici din amândouă. **La nivel fonetic**, stilul publicistic poate înregistra și ipostaze orale ale folosirii sunetelor, precum și prelungiri de vocale (***goooo...l***), repetiții sonore, variații de accent, iar în scris folosirea unor combinații sonore nespecifice limbii române. **Vocabularul** abundă în termeni din domeniul social-politic, ***diplomație, delegație, libertate, manifestație***, în cuvinte de origine anglo-saxonă de ultimă oră din sfera politicii, ***summit, staff, stand-by***, în termeni de circulație internațională, ***supermarket, team, show, software*** etc. În **planul morfologiei**, predomină substantivele compuse, multe obținute prin abreviere, iar, ca flexiune nominală, folosirea excesivă a genitivului, „necesitatea exploatării resurselor solului și subsolului" etc., a dativului prepozițional, cu prepozițiile **conform, potrivit, datorită**, a gradelor de comparație la adjective. În **flexiunea verbală**, se remarcă folosirea frecventă a diatezei pasive, „a fost semnat un acord",

Scanned with OKEN Scanner

„a fost elaborat planul de dezvoltare..."; **la nivel sintactic** ies în evidență construcțiile nominale, structurile eliptice, construcțiile verbale absolute.

STILUL JURIDICO-ADMINISTRATIV este cel mai conservator dintre cele patru stiluri funcționale ale limbii române. El se dezvoltă „ca variantă funcțională a limbii întrebuințată în domeniul relațiilor oficiale dintre cetățean și instituțiile statului" (Dumitru Irimia). **La nivel fonetic**, acest stil iese în evidență prin prescurtări specifice, ***a.c.***, ***art.***, ***alin.***, ***lit.***, iar **în spațiul vocabularului** conservă termeni vechi și elemente populare, ***pricină***, ***împricinați***, ***plângere***, ***făptuitor***, ***înșelăciune***, aflate alături de neologisme specifice: ***instanță***, ***diferend***, ***jurisdicție***, ***petent***, ***pendinte***, ***disjuncție***, ***desesizare*** etc. **Nivelul morfematic** este aglomerat cu mulți termeni obținuți prin conversiune postverbală, ***plângere***, ***propunere***, ***cercetare*** (din infinitiv), ***inculpat***, ***învinuit***, ***condamnat***, ***urmărit***, ***eliberat*** (din participiu), **înscrisul** (din supin), folosirea genitivului și a dativului prepozițional, ***contra inculpatului***, ***conform legii*** etc. **La nivel sintactic**, stilul juridico-administrativ se caracterizează prin sintagme stereotipe, prin tipizarea până la exces a enunțurilor și a textelor, mai ales în actele administrative (procese verbale, cereri, adeverințe) și juridice (acte de vânzare-cumpărare, testamente, sentințe judecătorești). În textele de lege predomină propozițiile condiționale, temporale, finale, concesive, care sunt repere de caracterizare a situațiilor supuse analizei juridice.

STILUL DIRECT, STILUL INDIRECT ȘI STILUL INDIRECT LIBER. Între cei doi poli ai comunicării artistice, specifică **stilului beletristic**, între narator și cititor în cazul prozei, se interferează modurile de reproducere a discursului, disociate de teoria literară în **stil direct**, **stil indirect** și **stil indirect liber**, în funcție de care se constituie **dialogul** sau **monologul** (monologul naratorului omniscient și monologul interior, ca discurs lăuntric al personajului, convorbire cu sine însuși).

La origine, dialogul este un produs al stilurilor orale, ca variante ale folosirii limbii în comunicarea orală, disociată în **stilul conversației** și în **stilul beletristic**. Stilul conversației se exercită în trei variante: **conversația curentă** (neutră), **conversația oficială** (solemnă) și conversația familiară. În sfera literaturii se înscrie **stilul oral beletristic**, specific în primul rând **creației populare**, în basm, baladă, doină, zicătoare, proverb, dar și creațiilor culte, a căror caracteristică dominantă este **oralitatea**, cum este cazul operei lui Ion Creangă. În creațiile populare stilul beletristic se suprapune, în bună măsură, limbajului popular, cum spune Dumitru Irimia, în „Structura stilistică a limbii române contemporane", printr-o „interdependență dintre structura literaturii folclorice și modalitatea orală de constituire și circulație (când are loc recrearea textelor), pe **caracterul specific popular al imaginii, al relațiilor dintre ficțiune și realitate, al participării afective** a creatorului (și **povestitorului**), și al **implicării ascultătorului** (**destinatarului**) în desfășurarea narațiunii (basm, legendă, snoavă etc.)" (s.a.). Oralitatea stilului este, în aceeași măsură, o caracteristică și a literaturii culte, caracterizată prin folosirea expresiilor idiomatice, a proverbelor și a zicătorilor, prin dizolvarea granițelor dintre ficțiune și realitate, prin implicarea cititorului în desfășurarea acțiunii cu ajutorul unor formule de adresare, prin dativul etic, printr-o gestică și mimică presupusă.

VORBIREA DIRECTĂ (discursul reprodus) se interferează cu **VORBIREA INDIRECTĂ**, luând uneori forma **stilului indirect liber**, în care povestitorul își asumă și rolul personajului, alternând planurile narative și discursul luând forma monologului auctorial omniscient. Prin vorbirea directă, naratorul introduce în spațiul literar un dialog purtat anterior, folosind verbele spunerii: **a zice**, **a spune**, **a întreba**, **a răspunde**, uneori **a striga**, **a țipa**, **a murmura**, **a răcni**, **a îngâna**. Există și o strategie a spunerii, vocea narativă putând încetini ritmul povestirii, prin repetarea acestor verbe, alteori dinamizând-o, prin suprimarea lor.

Scanned with OKEN Scanner

În stilul indirect dialogul este reprodus prin transformarea enunțurilor vorbirii directe în propoziții subordonate verbelor zicerii, numite și declarative. Ca tehnică a enunțului, vorbirea directă presupune folosirea dialogului, a semnelor de punctuație de tipul exclamării, semnului de întrebare, a vocativului, vorbirea indirectă introduce vocea naratorului, care se deosebește de vorbirea directă prin folosirea propozițiilor incidente, separate prin virgule de context. Vorbirea directă se desfășoară la persoana întâi, cea indirectă la persoana a treia.

REGISTRELE STILISTICE. Orice act de comunicare, orală sau scrisă are, pe lângă mesajul transmis, și o componentă care transcrie gradul de afectivitate al participării la procesul de comunicare. Din acest punct de vedere, al implicării sau al neimplicării afective a emițătorului, se identifică trei registre stilistice: neutru, familiar și solemn.

REGISTRUL STILISTIC NEUTRU (STANDARD). Constă în obiectivitatea deplină a emițătorului, în neimplicarea sa afectivă, tradusă în text prin mărci ale neutralității: evitarea figurilor de stil, folosirea cuvintelor cu sens propriu, a unui vocabular accesibil, a ordinii obișnuite a cuvintelor în enunț. Este caracteristic stilurilor științific și administrativ, textelor elaborate în sfera de acțiune a acestora: studii și articole științifice, analize literare, compuneri cu caracter oficial: cerere, adeverință, proces-verbal, memoriu de activitate etc.

REGISTRUL STILISTIC FAMILIAR. Se manifestă prin componenta afectivă puternică indusă în text, exprimată prin trăiri interioare intense, folosirea unor cuvinte cu sens figurat, a expresiilor și locuțiunilor, a interjecțiilor, mărci de altfel proprii stilului beletristic.

REGISTRUL STILISTIC SOLEMN. Păstrează o afectivitate puternică, apanaj al stilului beletristic, dar orientează trăirile către registrul grav, al rostirii solemne, oratorice, specifice atitudinii de admirație și sentimentului patriotic.

Registrele stilistice (limbajele) sunt determinate și de folosirea limbii în anumite medii profesionale, culturale, sociale sau regionale, de unde rezultă **limbajul arhaic, regional, neologic, argotic** sau bazat pe **jargon.**

LIMBAJUL ARHAIC. Presupune folosirea cu preponderență a arhaismelor.

Arhaismele sunt cuvinte ieșite din uz datorită dispariției realităților pe care le denumeau. Rămân totuși în fondul pasiv al limbii, fiind folosite de către scriitori în opere literare cu caracter istoric.

Există arhaisme lexicale, fonetice și gramaticale (morfologice sau sintactice):

- **arhaisme lexicale**, cele mai numeroase: *agă, diac, giubea, hatman, logofăt, pârcălab, postelnic, spătar, stolnic, șleahtă, vornic* etc.;
- **arhaisme fonetice**: *îmbla (= umbla), împle (= umplu) („Călărețîi împlu câmpul...", Mihai Eminescu), rumpe, samă (= seamă);*
- **arhaisme morfologice**: *fântâne, aripe, ruinuri, șezum, văzum („Acolo șezum și plânsum/ La voroavă de ne strânsum.", Dosoftei), palaturi, diamanturi;*
- **arhaisme sintactice**: dativul adnominal („Preot *deșteptării* noastre, *semnelor* vremii profet.", Mihai Eminescu, „Epigonii"); „Gazeta de Transilvania".

Arhaisme sunt conservate până astăzi în locuțiuni: *a da brânci, a da ortul popii, a lua cu arcanul, a lua la rost.*

Pot fi considerate arhaice nu doar cuvintele, ci și unele sensuri ale acestora care au dispărut definitiv din uzul general. Vorbim, în acest sens, de **arhaisme semantice** (cf. Th. Hristea). Ex: *„Sărutare,* umbră veche!" (= salutare); *a tăbărî* (= a-și instala tabăra); *mișel* (= sărman, nenorocit); *mândru* (= înțelept); *nemernic* (= străin, pribeag); *rost* (= gură); *limbă* (= popor) etc.

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUL NEOLOGIC. Se caracterizează prin abundența de neologisme, justificată în anumite situații (lucrări de specialitate, conferințe, medii profesionale specifice), nepotrivită însă în contexte sociale obișnuite.

Neologismele sunt cuvinte noi, împrumutate din alte limbi sau create în limba română prin mijloace interne. De peste două secole, în limba noastră au pătruns masiv cuvinte din limbile franceză, italiană, germană, engleză, devenite unele termeni de circulație internațională. S-a produs astfel o puternică relatinizare a limbii române și s-a creat limbajul științific și tehnic românesc în diverse domenii:

- informatică: *soft, maus, computer, directór, folder.*
- matematică: *algebră, aritmetică, binom, catetă, cosinus, diametru, ecuație, fracție, geometrie, ipotenuză, isoscel, pentagon, perimetru, poligon, prismă, sferă, spirală, trapez, volum;*
- fizică și chimie: *acid, atom, azot, bioxid, clor, electricitate, inducție, moleculă, oxigen, solubil, vapori, vibrație;*
- științe ale naturii: *animal, caliciu, cetaceu, crustaceu, erbivor, floră, fosilă, mamifer, patruped, petală, plantă, tubercul;*
- geografie: *arctic, aurora, austral, boreal, busolă, cardinal, cascadă, fluviu, hartă, ocean, orbită, planiglob;*
- medicină: *abces, abdomen, arteră, bronșită, dentist, farmacie, gripă, intestin, otită, simptom, tratament, vaccin;*
- gramatică: *adjectiv, adverb, articol, caz, imperativ, optativ, pronume, substantiv, verb;*

Neologisme sunt și cuvintele nou create în limbă, prin derivare și compunere, de regulă de la cuvinte împrumutate și adaptate în limba română: *a computeriza, a nominaliza, a reliefa, ritmicitate, a radiofica, a regiza, a șofa.*

LIMBAJUL REGIONAL se menține încă în diversele regiuni ale țării, în ciuda efectelor unificatoare ale mass-media.

Regionalismele sunt cuvinte folosite numai în anumite regiuni:

- Moldova: *barabulă* (= cartof), *bojdeucă, ciubotă* (= cizmă), *colb* (= praf), *curechi* (= varză), *dugheană, dulamă, harbuz* (= pepene verde), *zămos* (= pepene galben), *păpușoi* (= porumb), *posmagi, zăplaz* (bine cunoscute din scrierile lui Ion Creangă), hojma (= mereu);
- Muntenia: *dadă, năvleg, pogon, teci;*
- Ardeal: *bolund, cătană* (= soldat), *cucuruz, fădădău* (= han), *papistaș, palincă, sămădău;*
- Banat: *frunce, farbă* (= vopsea);
- Maramureș: *clop, horincă;*
- Oltenia: *muică, țol, lubeniță* (= pepene verde).

LIMBAJUL DE JARGON este încă prezent în peisajul lingvistic actual.

Jargonul este un limbaj specific anumitor categorii sociale, suspuse sau cu pretenții intelectuale, folosit de multe ori pentru a impresiona, pentru a-și arăta superioritatea. A fost satirizat în piese de teatru în secolul al XIX-lea, în „Franțuzitele", de Constantin Faca, ciclul „Chiriților", de Vasile Alecsandri, „Trei crai de la răsărit", de Bogdan Petriceicu Hasdeu, sau în piesele lui Caragiale. Se foloseau, în limbajul vremii, cuvinte ca *mon cher, demuazelă, columbelă, au revoir, parol.*

În secolul XX, prin anii șaizeci s-au folosit italienisme, *ciao, arrivederci, buon giorno,* iar în ultima vreme abundă cuvinte din limba engleză: *yes, good-bye, business, shop, manager, shop, marketing, bluf(f)* (= mistificare, cacialma), *summit, job, jogging.*

LIMBAJUL ARGOTIC

Argoul este un limbaj încifrat al unor grupuri restrânse, de obicei periferice; de regulă cei care îl folosesc au intenția de a nu fi înțeleși de vorbitori din afara grupului. Este utilizat și de

Scanned with OKEN Scanner

tineri, cu intenția de a epata. Cuprinde termeni cu o anume expresivitate: *părțaie, șuriu, șmenari, cameră de luat vederi* („ochi"), *felinar* („ochi"), *mansardă* („cap"), *a băga la ghiozdan* („a mânca"), *a deregla sistemul color* („a da la ochi"), *droagă, hârb, jaf* („automobil"), *beton, super, naspa, cul*. Argotice sunt și trunchierile de cuvinte, *mate, profa, diriga, bacul*. Folosirea termenilor argotici traduce, de multe ori, și o anume sărăcie de limbaj, o stereotipie de idei și de reacții, remarcată mai ales la tineri fără un orizont cultural format.

EXERCIȚII APLICATIVE

Subiecte de tip I pentru proba orală de bacalaureat (sesiunea 2003)

„Art. 17. (1) Ministerul Învățământului, inspectoratele școlare și autoritățile administrației publice locale asigură condițiile necesare pentru ca elevii să frecventeze cursurile primare și gimnaziale, de regulă, în localitățile în care aceștia domiciliază.

(2) În situații justificate, elevilor din învățământul primar și gimnazial, școlarizați într-o altă localitate, li se asigură, după caz, servicii de transport, masă și internat, cu sprijinul Ministerului Învățământului, al autorităților administrației publice locale, al agenților economici, al comunității locale, al societăților de binefacere, al persoanelor juridice sau fizice." („Legea învățământului").

a) Precizează elementele situației de comunicare din textul dat (emițător, receptor, mesaj).

b) Prezintă două particularități ale stilului administrativ din fragmentul citat.

c) Exprimă-ți opinia despre scopul mesajului transmis prin textul citat.

---

a) Textul transcrie o situație tipică de **comunicare verbală scrisă**, reprezentând un fragment din „Legea învățământului", act normativ cu adresabilitate largă, cunoașterea legilor fiind o obligație a tuturor cetățenilor. De aceea, legile și actele normative se publică în „Monitorul Oficial" al României.

În acest text, **emițătorul** este Parlamentul României, iar în calitate de **receptor** se înscriu instituțiile administrative răspunzătoare de aplicarea prevederilor legii (Ministerul Educației și Cercetării, inspectoratele școlare, unitățile de învățământ, alte instituții centrale și locale conexe sau colaboratoare, factorii educaționali din societate), precum și elevii participanți la procesul de învățământ și familiile acestora.

Mesajul se referă la asigurarea condițiilor de frecventare a cursurilor de către elevii cursurilor primare și gimnaziale, reglementată în două alineate ale articolului 17 din lege. Primul alineat precizează că elevii urmează cursurile primare și gimnaziale de regulă în localitățile de domiciliu. Excepțiile, pentru cazuri justificate, prevăzute în al doilea alineat, se referă la frecventarea cursurilor în altă localitate decât aceea de domiciliu, situație în care se acordă, după caz, facilități: „servicii de transport, masă și internat, cu sprijinul Ministerului Învățământului, al autorităților administrației publice locale, al agenților economici, al comunității locale, al societăților de binefacere, al persoanelor juridice sau fizice."

b) Stilul juridico-administrativ este cel mai bine reprezentat, fără îndoială, într-un text de lege. Caracterul riguros al redactării, bazat pe calitățile principale ale stilului, **claritate, proprietate, precizie, concizie, corectitudine**, rezultate din **termenii** întrebuințați, asigură înțelegerea exactă a prevederilor legale, lipsa de echivoc în interpretare, un grad sporit de

Scanned with OKEN Scanner

accesibilitate pentru cetățeni cu diferite grade de instrucție și de cultură. Cuvintele sunt folosite cu sens denotativ, fiind alese din sfera neologismelor folosite curent: *agenți economici, societăți de binefacere, persoane juridice, fizice* etc.

Din punct de vedere **morfologic**, predomină substantivele în nominativ și acuzativ, iar verbele sunt întrebuințate la timpul prezent, relevând caracterul de permanență al acțiunilor. **Sintactic**, enunțurile au de regulă puține subordonate, în primul alineat o propoziție finală, care justifică scopul prevederii respective, și o atributivă, care identifică localitatea în care studiază elevii din învățământul primar și gimnazial. Al doilea enunț este numai o propoziție dezvoltată, conținând, ca **aspect stilistic**, enumerarea facilităților acordate elevilor și a instituțiilor abilitate să facă acest lucru.

c) Mesajul are un scop bine definit: reglementarea modalității de frecventare de către elevi a cursurilor primare și gimnaziale în localitatea de domiciliu și mai ales a excepțiilor datorate de situații bine justificate, pentru care se prevăd facilități și servicii speciale, ce intră în obligația mai multor instituții ale statului.

„Dragă Relu,

Am aici poemele lui Blaga și antologia lui de poezii populare. [...] Zilele trecute am recitit «Luceafărul». Nu are pereche în toată literatura franceză (destul de săracă, de altminteri). Micile poeme pe care mi le-ai trimis sunt foarte frumoase. Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică! Din păcate, e intraductibilă. Tradus, Eminescu devine aproape caraghios, oricum, teribil de minor și învechit. Literatura noastră este și va rămâne complet necunoscută în străinătate, fiindcă nu avem prozatori mari.

Ți-am trimis acum două săptămâni niște cărți.

Cu drag, Luț"

(Emil Cioran, „Scrisori către cei de-acasă")

a) Precizează registrul stilistic în care a fost redactată scrisoarea lui Emil Cioran, motivându-ți afirmația.

b) **Ilustrează**, folosind ca suport textul reprodus mai sus, două dintre următoarele calități ale stilului: claritate, cursivitate, eufonie, proprietate, precizie, oralitate.

c) Exprimă-ți opinia despre afirmațiile din scrisoare ale lui Emil Cioran.

a) Scrisoarea este redactată în registrul stilistic familiar, îndeplinind condițiile de bază ale acestuia: formule de adresare și de încheiere cu rol afectiv, folosindu-se pentru destinatar și pentru expeditor diminutivele numelor, Relu și Luț; folosirea persoanelor I și a II-a, care angajează în comunicare adresarea directă; formule ale stilului oral, cu mărci ale fixării în timp și în spațiu a evenimentelor relatate: „aici", „zilele trecute", „acum două săptămâni". Stilul epistolar exprimă tendința de împărtășire a trăirilor proprii față de persoane apropiate, prezentând o viziune personalizată și colorată afectiv asupra lumii.

b) Autorul scrisorii, Emil Cioran, respectă condițiile generale ale stilului: claritate, cursivitate, proprietate, precizie, corectitudine. Deși prezintă mărci ale subiectivității, care pot întrerupe fluența comunicării, textul are cursivitate, îmbinând observații de ordin personal cu aprecieri asupra felului în care este receptată poezia română în literatura franceză. Oralitatea stilului decurge din transcrierea comunicării orale obișnuite, scrisoarea fiind adresată „către cei de-acasă", de unde a rezultat un text mai puțin elaborat, în care se păstrează exclamații („Ce

Scanned with OKEN Scanner

limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică!"), formule ale regretului („din păcate"), prin care scriitorul dă fluență și caracter dinamic întregii scrisori, putând în același timp să comunice fără echivoc câteva aprecieri asupra poeziei lui Eminescu și Lucian Blaga și regretul că limba română nu are circulație mondială, pentru a impune mai ușor marile sale valori literare.

c) Tema principală abordată de Emil Cioran în scrisoare este mai veche. G. Călinescu făcea observația că nuvela „Alexandru Lăpușneanul" a lui Costache Negruzzi „ar fi devenit o scriere celebră ca «Hamlet», dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale". Tradus în limba franceză, Eminescu i se pare lui Emil Cioran „aproape caraghios, oricum, teribil de minor și învechit", părere subiectivă, infirmată ulterior de excelente traduceri din opera poetului. Dincolo de problema traductibilității, care niciodată nu poate transpune în altă limbă subtilitățile poetice ale celei de origine, Eminescu poate fi considerat un poet european, care valorifică în chip original marile teme ale romantismului, depășind chiar, ca viziune poetică, capodopere consacrate ale acestuia (viziunea cosmogonică din „Scrisoarea I", poezia zborului cosmic din „Luceafărul" etc.).

Scanned with OKEN Scanner

NUVELA

NUVELĂ. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *nouvelle*, it. *novella*, însemnând „noutate, nuvelă". Nuvela este o operă literară epică, în proză, de regulă cu un singur fir narativ, cu un conflict unic, concentrat, desfășurat în mai multe spații și într-un interval mai mare de timp, cu personaje nu prea numeroase, surprinse în mai multe ipostaze de viață, în ceea ce au mai semnificativ. Importante sunt disocierile între povestire și nuvelă. Povestirea are caracter subiectiv, în timp ce nuvela are caracter obiectiv. În povestire se pune accent pe atmosferă, pe când nuvela își construiește personajul cu o mare exactitate, cu date biografice, mediu ambiant, motivare a acțiunilor, toate componentele acesteia focalizându-și lumina asupra lui. Eihenbaum, în „Despre teoria prozei", consideră nuvela o formă narativă originară, în timp ce romanul are caracter sincretic. În funcție de perioadele istorice și de curentele literare, **nuvela** este **renascentistă**, **simbolistă**, **naturalistă**, **realistă**, **suprarealistă**. După tematică și metoda de creație, poate fi **nuvelă istorică**, **psihologică**, **fantastică**, **filozofică**, **anecdotică**. Statornicirea sensului de istorie adevărată, de „novel", se produce abia în secolul al XVII-lea, prin contribuția teoreticienilor englezi, pentru ei nuvela aflându-se în opoziție cu narațiunea (**romance**). Nuvela se impune sub această denumire însă în romantism, fiind cultivată apoi cu insistență în realism de Prosper Mérimée, Honoré de Balzac, Lev Tolstoi, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, I. Slavici, Liviu Rebreanu.

Șlovski studiază **nuvela-cadru**, de tipul celei din „Decameronul" lui Boccaccio (secolul XIV), având integrată în ea **nuvela-anecdotă**. „Povestirile din Canterbury", 1387, ale lui Chaucer, reprezintă prima culegere de nuvele. În Italia, întâlnim „Il trecento novelle", în Franța „Les cents nouvelles nouvelles", în secolul XV, atribuite lui A. de la Sale. Cervantes se impune prin „Nuvele exemplare", în 1613.

Costache Negruzzi pune bazele nuvelei românești prin „Alexandru Lăpușneanul" (1840), urmat de Alexandru Odobescu, cu „Doamna Chiajna" și „Mihnea Vodă cel Rău" (1857), anticipând nuvela realistă, „Nenorocirile unui slujnicar", a lui Nicolae Filimon. Nuvela fantastică și filozofică e întâlnită la Mihai Eminescu, prin „Avatarii faraonului Tlà", „Cezara", „Sărmanul Dionis", dar nu mai este reluată de alți scriitori. Nuvele realiste și psihologice scrie I. L. Caragiale, „În vreme de război", „Două loturi", iar nuvela naturalistă o întâlnim tot la Caragiale, „O făclie de Paște", și la Barbu Ștefănescu-Delavrancea, „Zobie", „Milogul". Nuvela e continuată în secolul XX de o serie de alți scriitori: Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Vinea, Mircea Eliade („Pe strada Mântuleasa", „Tinerețe fără de tinerețe", „Les trois grâces"), Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuș Neagu.

Scanned with OKEN Scanner

NUVELA ISTORICĂ

Manualele EDP, NICULESCU

COSTACHE NEGRUZZI

COSTACHE NEGRUZZI (1808-1868) face notă distinctă în epocă, remarcându-se, în cadrul generației de la 1848 din Moldova, printr-o anume distanță față de evenimente și prin independență literară, fapt observat și de contemporani, în primul rând de Vasile Alecsandri. Opera sa literară, grupată către sfârșitul vieții sub titlul ironic „Păcatele tinereților", inspirat după Al. Dumas-fiul, „Les Péchés de jeunesse" (I. „Amintiri din junețe", II. „Fragmente istorice", III. „Neghină și pălămidă", IV. „Negru pe alb. Scrisori de la un prieten"), se înscrie însă pe deplin în curentele de idei ale vremii, marcate, la jumătatea secolului trecut, prin interferența benefică de clasicism, romantism și realism, cuprinzând nuvele istorice („Alexandru Lăpușneanul", „Sobieski și românii"), nuvele romantice („Zoe", „O alergare de cai"), fiziologii, anecdote, scrisori, o încercare de epopee în versuri („Aprodul Purice"), piese de teatru („Doi țărani și cinci cârlani", „Muza de la Burdujeni").

ALEXANDRU LĂPUȘNEANUL

Repere analitice

REALITATE ȘI FICȚIUNE:

- scriind „Alexandru Lăpușneanul", Costache Negruzzi se inspiră din cronica lui Grigore Ureche, „Letopisețul Țării Moldovei", capitolul „Cându au omorât Alixandru-Vodă 47 de boieri", în care se descrie unul dintre cele mai sângeroase episoade din istoria națională;
- de aici este preluat și un motto incitant, rostit, potrivit cronicarului, la venirea în țară la a doua domnie: „De nu mă vor, eu îi voiu pre ei și de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dânșii și tot voiu mérge, ori cu voie, ori fără voie.";
- Alexandru Lăpușneanul este singurul personaj cu identitate istorică din nuvelă; toate celelalte sunt inventate, aparținând planului ficțional (Moțoc a existat ca personaj istoric, dar nu în acea epocă și cu faptele menționate aici);
- nuvela apare în primul număr al revistei „Daciei literare", din 30 ianuarie 1840, răspunzând, ca tematică, programului acesteia, exprimat în articolul „Introducție", între care o sursă de inspirație este și aceea din trecutul istoric;
- „Alexandru Lăpușneanul" este **nuvelă istorică**: trăsătura esențială a nuvelei este aceea că, spre deosebire de povestire, toate amănuntele se concentrează asupra ilustrării personajului principal, ca un punct central de convergență a tuturor sugestiilor oferite de textul literar, relevant fiind modul în care personajul traversează spațiul narativ, în momentele semnificative ale subiectului; este o **nuvelă istorică** prin **tematică** și prin **sursa de inspirație**, cronica lui Grigore Ureche, din care autorul prelucrează, numai cu mici diferențe, primul motto, scena măcelului și pe aceea a morții personajului.

STRUCTURĂ NARATIVĂ:

- Negruzzi adoptă viziunea **naratorului omniscient** și (în mare măsură) **obiectiv**, cu puține intervenții auctoriale în text;

Scanned with OKEN Scanner

- textul are o **structură compoziţională echilibrată**, fiind alcătuit din patru episoade, cu o situare spaţio-temporală distinctă, fiecare având câte un **motto definitoriu**: „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu...", „Ai să dai samă, doamnă!", „Capul lui Moţoc vrem...", „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...";
- nuvelă complexă, „Alexandru Lăpuşneanul" prezintă în acelaşi timp şi o îmbinare desăvârşită a modurilor de expunere, conducând la o structură narativă de o **perfecţiune clasică** şi la atitudini ale personajelor de **expresie romantică**;
- **naraţiunea** are trăsătura obiectivă a scriitorului omniscient, nutrit la experienţa cronicarilor şi la observaţia lucidă asupra istoriei, constituind de fapt fundamentul spaţio-temporal pe care se construieşte întreaga structură narativă;
- pe această traiectorie epică se înscriu **popasurile descriptive**, inserându-se astfel în text **portrete memorabile şi scene epice** de mare efect, între care se remarcă scena omorârii celor patruzeci şi şapte de boieri şi scena de masă a revoltei poporului împotriva tiraniei, căreia însă îi cade victimă emblematicul vornic Moţoc;
- **dialogul**, necesar relevării stării de spirit a personajelor, este constituit din replici de mare efect artistic, având mai întâi conciziunea formulărilor remarcabile oferite de cronica lui Grigore Ureche, dar şi o anume parcimonie a scriitorului, care nu inserează în text decât formule de mare efect, câteva dintre ele devenind şi mottouri semnificative prevăzute la începutul fiecărui capitol.

PERSONAJELE:

- **personajul principal (protagonist), eponim, negativ** este Alexandru Lăpuşneanul;
- celelalte sunt **personaje secundare** (doamna Ruxanda şi vornicul Moţoc) sau **episodice** (postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc, Stroici, armaşul, mitropolitul);
- **personajul antagonist**, opus ca relaţii umane şi structură sufletească, este doamna Ruxanda;
- personajele sunt angajate în **conflicte externe** multiple: între Alexandru Lăpuşneanul şi boieri; între Moţoc şi mulţimea asuprită; între domnitor şi Ruxanda, mocnit, alimentat de suspiciuni, accentuat în finalul nuvelei;
- personajele sunt stăpânite de **conflicte** sufleteşti, **interne**:

– Alexandru Lăpuşneanul este un **personaj de tip romantic**, supus unor mari tensiuni lăuntrice; e un **personaj istoric minor** cu ambiţii mari, într-o epocă decadentă, venit ruşinos în ţară cu ajutor străin, pentru a pune ordine în interesele boierilor şi ale norodului; domnitorul este un personaj sangvinar, dornic de răzbunare, capabil să ofere lecţii dureroase, adevărate leacuri de frică, duplicitar, incapabil să se supună unui destin dureros, perfid, viclean, urmărindu-şi planurile cu mare detaşare şi cu neabătută consecvenţă; este obsedat de putere, pe care încearcă să o păstreze prin manevre subtile (mai întâi îi aduce pe boierii vrăjmaşi în apropierea sa, încercând să le afle gândurile ascunse, apoi omoară din rândul celorlalţi boieri, pentru a micşora potenţialul de răzvrătire; încearcă să-i prindă chiar pe boierii Spancioc şi Stroici, dar nu reuşeşte acest lucru, în cele din urmă totul întorcându-se împotriva sa); este un **personaj maladiv**, preocupat de conservarea propriei puteri, incapabil de a conduce ţara prin mijloace mai subtile decât cele bazate pe forţa brută; ca personaj de nuvelă, Alexandru Lăpuşneanul este situat în centrul structurii narative, asupra lui focalizându-se toate elementele constitutive ale textului;

– doamna Ruxanda este un **personaj romantic**, cu o labilitate psihică accentuată, extrem de influenţabilă de actele de cruzime ale lui Alexandru Lăpuşneanul; fire slabă, supusă anterior unor evenimente tragice ale vieţii, ea poate fi determinată în finalul

Scanned with OKEN Scanner

nuvelei să acționeze și împotriva soțului ei, când boierii Stroici și Spancioc se folosesc de ea, sugerându-i că tiranul își va omorî fiul.

INTERFERENȚE LITERARE ȘI STILISTICE:

- structura narativă și tematica nuvelei presupun o interferență a influențelor literare din epocă:

– **structura** textului este **de factură clasică**, prin **unitatea de timp, de loc și de acțiune**, prin **intensitatea conflictului** și prin **echilibrul compozițional**;

– **influențele romantice** se identifică prin interesul pentru realizarea **culorii de epocă**, pentru ilustrarea exceselor personajului principal, a **cruzimii maladive și demonice** a acestuia, prin **antitezele** marcate dintre personaje (Lăpușneanul – Ruxanda) și prin atmosfera de **arhaitate**, de **mister** și de imprevizibil;

– **realismul**, care apărea la orizont, se ilustrează prin **descrierea exactă** a tablourilor de epocă, prin **detașarea obiectivă** a scriitorului față de faptele prezentate, prin **omniscienta creatorului** și în principal prin **scena de masă** a pedepsirii boierului Moțoc, prima de acest fel din literatura română;

– unele scene de cruzime (omorârea celor 47 de boieri, moartea domnitorului) au **aspecte naturaliste**.

Comentariu literar

„Alexandru Lăpușneanul" este capodopera necontestată a lui Costache Negruzzi și modelul de referință al nuvelei istorice românești. Publicată în anul 1840, în revista „Dacia literară", nuvela corespunde programului romantic al acesteia, în primul rând prin valorificarea unor fapte din istoria națională și prin crearea de tipuri vii, puternice, sfâșiate lăuntric de tendințe și manifestări contrare. Scriitorul se inspiră din cronica lui Grigore Ureche, „Letopisețul Țării Moldovei", capitolul „Când au omorât Alixandru-Vodă 47 de boieri", descriind una dintre cele mai sângeroase pagini din istoria națională, comparabilă, în cruzime, cu unele scene din piesele lui Shakespeare. Interesul pentru realizarea **culorii de epocă**, pentru ilustrarea exceselor personajului principal, a **cruzimii maladive și demonice** a acestuia, **antitezele** marcate dintre personaje (Lăpușneanul – Ruxanda), atmosfera de **arhaitate**, de **mister** și de imprevizibil aparțin tot **romantismului**. Acestea sunt însă incluse într-o structură compozițională echilibrată, de sorginte **clasicistă**, cu o **narațiune concentrată**, densă și o tensiune crescândă, un **conflict puternic**, asemănător unei piese de teatru. **Aspectul de operă dramatică** este accentuat de structurarea nuvelei în patru capitole, patru acte, cu o situare spațio-temporală distinctă, fiecare având câte un **motto definitoriu**: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu...", „Ai să dai samă, doamnă!", „Capul lui Moțoc vrem...", „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...". În fine, **realismului**, care apărea la orizont, i se subsumează **detașarea obiectivă** a scriitorului față de faptele prezentate, **omniscienta creatorului** și în principal **scena de masă** a pedepsirii boierului Moțoc, prima de acest fel din literatura română, urmată curând de aceea din „Ciocoii vechi și noi" (1863), de Nicolae Filimon, și apoi de altele în „Tănase Scatiu" (1895), de Duiliu Zamfirescu, și „Răscoala" (1932), de Liviu Rebreanu. O notă de autenticitate, de reconstituire veridică a epocii este dată și de **limbajul** folosit, **arhaizant**, desprins parcă direct, prin documentare științifică, din cronicile lui Grigore Ureche sau Miron Costin. Se pot identifica și **elemente de baroc**, curent nedeterminat strict istoric, dar infuzat în majoritatea curentelor literare notabile. Teme ca

Scanned with OKEN Scanner

vanitas mundi și **fortuna labilis** se pot desprinde cu ușurință din cuprinsul nuvelei. Mreaja puterii, care îl cuprinde pe Lăpușneanul, este înșelătoare: ca atâția oameni de-a lungul istoriei, el ajunge la un apogeu, apoi se prăbușește. Toate măririle, toate excesele și cruzimile, într-un perfect stil baroc, duc în cele din urmă la căderea personajului principal. În fond, tiranul medieval avid de putere, uns al lui Dumnezeu, substitut divin pe pământ, nu este decât un **pion** la scară universală, unul nereușit însă: el nu poate păstra această stare de mărire pentru foarte mult timp, **scala umană**, **limitatoare**, având dimensiuni reduse pe scara timpului.

Ca nuvelă exemplară, de un perfect echilibru compozițional, „Alexandru Lăpușneanul" își concentrează toate luminile asupra personajului principal, în scopul conturării trăsăturilor sale caracteristice. De altfel, aceasta și este deosebirea esențială a nuvelei de povestire, specie literară foarte asemănătoare ca dimensiuni și modalități narative: **povestirea** este creatoare, în primul rând, de atmosferă, ca în „Hanu Ancuței", de pildă, pe când **nuvela** ilustrează, prin diverse modalități de caracterizare, personajul de prim-plan. Figură complexă, demonică, stranie, crudă ca și vremea în care trăiește, Alexandru Lăpușneanul este unul dintre **personajele tragice** al istoriei românilor. Amploarea dramei sale este impresionantă, G. Călinescu spunând despre nuvelă că „ar fi devenit o scriere celebră ca și «Hamlet», dacă limba română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale". Lăpușneanul este, ca atâția domnitori care nu au putut ajunge la puterea si faima lui Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, un **personaj istoric minor** într-o epocă decadentă, venit ruşinos în țară cu ajutor străin, pentru a pune ordine în interesele boierilor și ale norodului. Toate dramele unui popor aflat la răscruce de vânturi, atacat permanent, din toate direcțiile, de dușmani numeroși și puternici, își găsesc ecou în prezentarea acestui personaj, care nu a fost nici puternic, nici iubit de norod sau de boieri. **Tragedia** personajului este pur **umană**, pentru că, în tendința sa de a-și depăși condiția, de a intra oricum în istorie, Lăpușneanul încearcă să-și mențină puterea prin orice mijloace, chiar dacă unele sunt de o cruzime ieșită din comun. Costache Negruzzi rămâne memorabil prin capacitatea analitică de zugrăvire a monstruosului, prezentând cu minuție trăsăturile unui domnitor aproape singular prin cruzime și prin machiavelism în Evul Mediu românesc.

Capitolul întâi se deschide cu venirea în țară a lui Lăpușneanul în a doua domnie, fiind întâmpinat de patru boieri, vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și boierul Stroici, cu misiunea din partea domnitorului Ștefan Tomșa de a-i spune că „norodul nu te vrea, nici te iubește". Răspunsul acesta negativ nu-l descurajează pe agresivul voievod, care, având în spate sprijinul turcilor, dă o replică memorabilă, de un cinism rar întâlnit: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu [...] și, dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră", adăugând că „mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt", decât să se abată din voința-i nestrămutată. Dar, spre deosebire de vajnicii săi predecesori, care se încumetau să răzbească armia turcească, Lăpușneanul nu mai este decât o figură palidă, un epigon care introduce hoarda pustiitoare în țară, statornicind astfel o nouă eră de sclavie și de sărăcie pentru popor. În antiteză cu el, cei doi boieri mai tineri, patrioți, Spancioc și Stroici, pun întrebări esențiale: „– Și cu ce vei sătura lăcomia acestor cete de păgâni ce aduci cu măria-ta? adăogi Spancioc.". Răspunsul „Cu averile voastre, nu cu banii țăranilor pre care-i jupiți voi." trasează liniile **conflictului crâncen** care va urma: Lăpușneanul îi reprimă pe boierii care nu îl acceptă în numele unei pretinse ocrotiri a poporului de jos. Un singur boier i se alătură, de la început, cu umilință, dar nu fără oarecare viclenie, noului domnitor. Moțoc este al doilea personaj machiavelic al nuvelei, care își epuizează viața în nesfârșite conflicte și intrigi de culise, remarcat însă de

Scanned with OKEN Scanner

domnitor la adevărata lui valoare. El nu este, precum Spancioc, un sincer iubitor de moşie, nici ca Stroici, încă un copil, ci un **intrigant inveterat**, de cea mai joasă speţă, capabil de cele mai abominabile fapte pentru a-şi realiza scopurile: „învechit în zile rele, deprins a te ciocoi la toţi domnii, ai vândut pre Despot, m-ai vândut şi pre mine, vei vinde şi pre Tomşa". Mai inteligent decât el, Lăpuşneanul îl menţine însă în preajmă, ca unealtă în planurile diabolice de răzbunare puse la cale, sacrificându-l la momentul potrivit. Se instituie astfel, încă de la începutul nuvelei, o subtilă relaţie între **călău** şi **victimă**, rezolvată prin memorabila scenă de mase din capitolul al treilea.

Acţiunea nuvelei se caracterizează, în continuare, prin concizie, faptele noului domnitor fiind prezentate direct, în evoluţia firească a evenimentelor unei schimbări de domn în Moldova secolului al XVI-lea. Părăsit de boieri, Ştefan Tomşa fuge în Valahia, iar norodul, ca totdeauna, sperând într-o viaţă mai bună, se bucură de schimbările survenite. În plus, ne avertizează scriitorul, poporul îşi amintea de prima domnie a lui Lăpuşneanul, „în care el nu avusese vreme a-şi dezvăli urâtul caracter". Ca orice tiran obsedat de puterea absolută, Lăpuşneanul îşi reprimă cu **violenţă** şi **cruzime** adversarii: arde cetăţile în care s-ar putea adăposti, le ia, sub diverse pretexte şi învinuiri, averile, chiar, când şi când, îi scurtează de capete.

Capitolul al doilea, în care se înfăţişează toate acestea, introduce în scenă un alt personaj, pe doamna Ruxanda, căreia i se face un **portret** remarcabil, după toate regulile clasice ale compoziţiei: biografie, portret fizic, dialog, din care se desprind trăsături morale definitorii. „Biografia" sa este, de fapt, expresia unui **destin tragic**, nu numai individual, ci extins la o întreagă epocă istorică. Fiică a lui Petru Rareş, ea este martoră la procesul de decădere a neamului Muşatinilor, implicit a Moldovei, fraţii săi, Iliaş şi Ştefan, fiind domni nevrednici: primul, „după o scurtă şi desfrânată domnie", îşi trădează religia, trecând la mahomedanism, iar al doilea, desfrânat şi el, sărăceşte ţara de bucate şi de negoţ şi piere ucis de boieri. Ruxanda este sortită „a fi parte biruitorului", un anume Jolde, învins la rândul lui de Lăpuşneanul, care o ia de soţie pentru a atrage asupra sa o parte din gloria lui Petru Rareş. Este un **personaj romantic**, înscris într-un câmp de forţe care generează mari tensiuni, strivind-o ca personalitate: gingăşia şi frumuseţea ei, „care făcea odinioară vestite pre femeile României", intră în conflict cu ororile la care asistase („văzuse murind pre părinţii săi, privise pre un frate lepădându-şi relegea, şi pre celalalt ucis"), mai apoi cu lipsa de „simţire omenească" a lui Lăpuşneanul. Noblеţea caracterului şi a rangului său („pompa cuvenită unei soţii, fiice şi surori de domn") este subliniată printr-o **descriere** vestimentară minuţioasă, în manieră barocă, vizând opulenţa şi fastul medieval: zăbun de stofă aurită, haină („benişel") de catifea albastră tivită cu blană de samur, colan de aur, salbă imperială de mărgăritare. Doamna Ruxanda nu este, totuşi, atât de umilă pe cât o relevă unele interpretări critice. Deşi stăpânită de frică şi de o mare îngrijorare pentru viaţa copiilor săi, ei înşişi ameninţaţi de furia dementă a lui Lăpuşneanul, ea îl înfruntă cu demnitate, fiind capabilă de mari decizii, care determină cursul acţiunii: în capitolul al doilea îi cere domnului să pună capăt vărsării de sânge, iar în finalul nuvelei acceptă otrăvirea soţului şi mântuieşte ţara de asuprirea lui.

Episodul uciderii boierilor din capitolul al treilea, preluat întocmai din cronica lui Grigore Ureche, „leacul de frică" promis cu cinism doamnei Ruxanda, reprezintă **punctul culminant** al cruzimii şi fărădelegilor noului stăpân al ţării. Execuţiile sângeroase erau spectacole frecvente din vremurile barbare până în Evul Mediu întârziat şi aceste obiceiuri nu au ocolit nici ţările române. Fastul de natură barocă ce precede masacrul face parte din regia spectacolului, pusă la punct în cele mai mici detalii, în taină, împreună cu armaşul curţii. Poftindu-i pe boieri la slujba domnească şi apoi la ospăţ, domnul, **maître des cérémonies**, se

Scanned with OKEN Scanner

îmbracă, împotriva obiceiului său, „cu toată pompa domnească", punându-şi însemne ale puterii basileilor: coroana Paleologilor, dulamă poloneză, cabaniţă turcească. Se închină la icoane cu aparentă smerenie, deşi se spune că „în minutul acela el era foarte galben la faţă şi că racla sfântului ar fi tresărit", apoi le ţine boierilor un discurs amăgitor de împăcare. Numai Spancioc şi Stroici nu se lasă amăgiţi de vorbele mieroase ale domnului, salvându-şi astfel viaţa. Festinul domnesc este îndestulat, scriitorul lăsându-se furat de plăcerea descrierii: „După borşul polonez, veneau mâncări greceşti ferte cu verdeţuri, care pluteau în unt; apoi pilaful turcesc şi, în sfârşit, fripturile cosmopolite". Îndestularea curţii domneşti este demonstrată de opulenţa petrecerii; tipsiile, talgerele şi paharele sunt de argint, vinurile alese provin din podgoriile Odobeşti şi Cotnari, în curte chiar slujitorii se prind într-un ospăţ pantagruelic, cu două junci, patru berbeci fripţi şi trei poloboace desfundate de vin.

Tot acest spectacol este însă o expresie a aceleiaşi **atitudini duplicitare, perfide** a domnului, mai mult, a unui **cinism fără limite**: boierii sunt ospătaţi cu tot ce le-ar pofti inima înainte de a fi omorâţi. Sala de ospăţ, expresie la scară redusă a unei lumi inferioare, plină de intrigi şi de marasme existenţiale, devine un fel de **anticameră a infernului**. Veveriţă, boierul cel patriot, este omorât tocmai atunci când încearcă să se înalţe, să se smulgă din infernul patimilor şi al urii instaurate de Lăpuşneanul, închinând, în semn de pace, în cinstea voievodului. Imaginea măcelului este de bolgie dantescă, este o judecată de Apoi pe care Alexandru Lăpuşneanul şi-o asumă prin uzurpare, prin substituţie divină, prin impostură. Pe lângă simbolurile **sfântului** (Ştefan cel Mare şi Sfânt) şi al **eroului** (Mihai Viteazul) din istoria naţională, Lăpuşneanul reprezintă **ipostaza demonică** a domniilor pământene.

De judecata finală nu scapă nici boierul cel mai ticălos al vremii, aproape emblematic, vornicul Moţoc. Scena morţii sale este un magistral exemplu de manipulare a maselor în timpul unei mişcări sociale. Venită „cu zurba" la palat, aparent fără scop, atrasă doar de zvonul şi violenţa măcelului cu care nu avea atingere directă, gloata rămâne descumpănită la întrebarea cea mai simplă a domnitorului: „ce vror şi ce cer?". Momentul psihologic este surprins în mod admirabil de Costache Negruzzi: „Prostimea rămasă cu gura căscată. Ea nu se aştepta la asemenea întrebare. Venise fără să ştie pentru ce au venit şi ce vrea". Întrebarea vicleană a lui Lăpuşneanul cristalizează de fapt un fel de program revendicativ al maselor, axat pe câteva imperative, tot atâtea voci anonime care acum vorbesc însă la unison („– Să micşureze dăjdiile! – Să nu ne zapciască! [...] – Să nu ne mai jăfuiască!") şi identifică un vinovat de toate acestea, numit printr-o formulă devenită şi motto al acestui capitol: „– Capul lui Moţoc vrem!". Ca orice tiran, Lăpuşneanul ştie că prostimea este potolită cu spectacole (*Panem et circenses* este deviza dictatorilor...) şi acceptă să-l sacrifice pe „acest bătrân ticăloşit în rele", aruncându-l mulţimii înfuriate. Moţoc nu moare demn, după cum nu trăise cu demnitate; are stări sufleteşti şi manifestări disperate, cerându-i mai întâi voievodului să reprime sângeros răscoala, să tragă cu tunurile în norod, apoi, la refuzul ferm al acestuia („Proşti, dar mulţi"), se prăbuşeşte cu totul, având reacţii lamentabile, ţinând de spaima primară, animalică a fiinţei.

Aclamaţiile mulţimii sunt însă înşelătoare, căci ea îşi poate schimba repede idolii. Curând, în ciuda acestei aparente victorii şi pacificări a ţării, şi steaua lui Lăpuşneanul începe să apună, peste câţiva ani sosind şi momentul ca el să coboare de pe soclu. Voinţa imensă de a domina, de a se impune în istorie nu este susţinută de o forţă fizică pe măsură; fiinţa umană este prea fragilă pentru a se impune în faţa timpului şi a resturilor neştiute ale lumii. Lăpuşneanul cade grav bolnav „şi în curând tiranul se văzu la uşa mormântului". Capitolul ultim al nuvelei, al patrulea, prezintă agonia acestuia şi pedeapsa capitală care, ca o ironie a

Scanned with OKEN Scanner

soartei, se întoarce acum asupra lui. Judecății divine căreia aparent i se supune, prin trecerea la călugărie, i se adaugă judecata umană, a celor năpăstuiți prin actele de rară cruzime ale domnului. Agenții pedepsei sunt tocmai boierii surghiuniți, scăpați ca prin minune din măcel, Spancioc și Stroici, cu binecuvântarea mitropolitului Teofan și participarea ezitantă și înfricoșată a doamnei Ruxanda, care în cele din urmă are puterea de a-i întinde cupa cu otravă. Agonic, tiranul își încheie viața în același **delir al puterii** („Ucideți-i pre toți... Nici unul să nu scape..."), sintetizat de scriitor într-o formulare memorabilă: „De mă voi îndrepta, pre mulți am să popesc și eu!".

Nuvela excelează în prezentarea unor scene și acțiuni zugrăvite în aqua forte, prefigurând, sub semnul barocului, prin exces de cruzime, elemente ale **naturalismului**. Descrierea bolii și agonia morții din ultimul capitol, cu scena în care Spancioc și Stroici îi toarnă muribundului otrava pe gât, descleștându-i dinții cu vârful cuțitului, se desfășoară între atroce și oroare. Decrepitudinii fizice i se adaugă însă, de-a lungul nuvelei, maladivitatea psihică a voievodului, care generează spectacole și tablouri terifiante, îndeosebi în scena execuției celor 47 de boieri. După ce le aruncă trupurile pe fereastră, el le orânduiește, cu propriile mâini, capetele, expuse impersonal pe masa de ospăț, „după neam și după ranguri", într-un fel de **piramidă a vieții și morții**, un simbol sinistru al deriziunii și al vanității vieții umane, care își caută împlinire în deliciile înșelătoare ale puterii. Căci, în întregul ei, nuvela „Alexandru Lăpușneanul" este **o reflecție asupra destinului**, asupra tentațiilor și limitelor ființei umane care nu își găsește echilibrul și forța de a-și reprima fantasmele lăuntrice și instinctele infernale.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (EDP)

Ex. 4/ p. 45. Evidențiați secvența narativă care justifică mottoul fiecăreia dintre cele patru părți ale nuvelei.

Mottourile au valoare simbolică, fiind folosite pentru a exprima fapte esențiale din conținutul narativ al întregii opere, redând dominanta epică a fiecărui capitol și starea de spirit a personajelor. Astfel, „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu..." exprimă condiția tiranului care se impune în pofida oricărei opreliști. Replicile respective, (I) „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu..."; (II) „Ai să dai samă, doamnă!"; (III) „Capul lui Moțoc vrem..."; (IV) „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...", au fost rostite în momentele cheie ale acțiunii, constituind de fapt nucleele epice ale fiecărui capitol. Prima replică îi aparține lui Alexandru Lăpușneanul la venirea în țară pentru a doua domnie, răspunzându-i lui Moțoc, care avusese imprudența de a se face purtătorul de cuvânt al lui Ștefan Tomșa („norodul nu te vrea, nici te iubește"), ceea ce îl va costa mai târziu viața. Al doilea motto constituie amenințarea îndurerată a soției unui boier ucis de Lăpușneanul, adresată doamnei Ruxanda. Prezentându-i întâmplarea lui Vodă, doamna Ruxanda îl roagă, plină de spaimă, să pună capăt vărsărilor de sânge. Este momentul în care tiranul îi promite „leacul de frică".

„Capul lui Moțoc vrem...", din capitolul al treilea, este sloganul primei scene de masă descrise în literatura română, aceea a pedepsirii boierului Moțoc, urmată de scene similare în „Ciocoii vechi și noi", de Nicolae Filimon, în „Tănase Scatiu", de Duiliu Zamfirescu, și în „Răscoala", de Liviu Rebreanu. Mulțimea acționează ca un tot, are nevoie de spectacol, putând fi manipulată într-un mod subtil, și acest lucru îl realizează chiar Lăpușneanul, când îi oferă capul lui Moțoc, în capitolul al treilea. Ultima replică este datorată tot voievodului tiran, care, trezindu-se pe patul de suferință în straie de călugăr,

Scanned with OKEN Scanner

amenință fără echivoc: „de mă voi îndrepta, pre mulți am să popesc și eu...". El nutrește, și în ultimele clipe ale vieții, o dorință secretă de a se însănătoși, nu pentru a deveni mai blând, ci, dimpotrivă, pentru a-și relua și amplifica faptele abominabile.

În literatura universală există astfel de maxime de sine stătătoare, inspirate din opere literare, spre exemplu, „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!", care semnalează intrarea într-un loc asimilat cu infernul, sfătuindu-i pe cei care pătrund acolo să lase deoparte orice speranță, sau „E ceva putred în Danemarca!", din „Hamlet", de William Shakespeare, exprimând o lume pornită pe panta tragică a pierzaniei.

Ex. 8/ p. 45. Valorificând convenția care reglementează relația dintre autor și cititor, potrivit căreia cel din urmă crede tot ce-i relatează cel dintâi, Negruzzi se situează pe poziția naratorului omniscient, cel care știe și povestește totul ca atare. Precizați, cu exemple concrete descoperite în text, perspectiva narativă caracteristică nuvelei „Alexandru Lăpușneanul".

Scriind într-o perioadă în care proza de tip balzacian, deși nu avusese încă ecouri în literatura română, își făcea apariția la orizont, și mergând și pe linia cronicilor românești, Costache Negruzzi adoptă în mod firesc atitudinea **scriitorului omniscient**, care stăpânește dinainte ansamblul evenimentelor și introduce în discursul narativ numai acele fapte care dau structurii nuvelei o coerență maximă și o limpezime clasică. Dezvoltând, printr-o **textualitate avant la lettre**, un nucleu narativ din cronica lui Grigore Ureche, pe care îl și consacră în acest fel, Costache Negruzzi aruncă asupra istoriei un ochi rece și aparent inflexibil, trădând totuși o sensibilitate manifestată în momentele cheie ale acțiunii sau în prezentarea unor destine (cazul Ruxandei) cu vocație tragică. În aceste momente se simte **intervenția directă** în text, de cele mai multe ori în sens moralizator, cum se practică de altfel în epocă. Astfel, caracterizarea lui Moțoc din primul capitol are **tentă disprețuitoare**, căci el sărută mâna noului domnitor „asemenea cânelui care, în loc să muşce, linge mâna care-l bate". Portretul Ruxandei denotă **compasiune**, evocând un destin tragic, de ființă „gingaşă", dar „tristă și tânjitoare, ca floarea espusă arșiții soarelui", ajunsă „a fi parte biruitorului", într-o rușinoasă negociere a învingătorilor pe câmpul de luptă. Portretul ei se învăluie în aura melancolică a unui destin ratat. Finalul nuvelei vorbește de „nenorocitul domn", care își dă sfârșitul în chinuri cumplite, iar fraza de încheiere traduce în mod direct **atitudinea auctorială**, care dezaprobă faptele sângeroase ale acestui tipic reprezentant al autocrației medievale românești: „Acest fel fu sfârșitul lui Alexandru Lăpușneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei.".

Ex. 13/ p. 46. Exprimați-vă părerea cu privire la construcția personajului colectiv în scena revoltei târgoveților și a morții lui Moțoc.

Moțoc este un personaj odios, în stare să treacă în orice tabără pentru a scăpa de primejdie. În momentul în care mulțimea se strânge în fața porților, el îl sfătuiește pe Vodă „să-i împroaşte cu tunurile", nefiind mare pagubă dacă ar muri câteva sute de mojici. Mulțimea se poartă la început indecis, neștiind prea bine ce ar trebui să facă, dar, în cele din urmă, cererile devin simple și clare:

„– Să micşureze dăjdiile! – Să nu ne zapciască!

– Să nu ne mai împlinească! – Să nu ne mai jăfuiască!

– Am rămas săraci! – N-avem bani! – Ne i-au luat toți Moțoc! – Moțoc! Moțoc! – El ne beleşte și ne pradă! – El sfătuieşte pre vodă! – Să moară!

– Moțoc să moară! – Capul lui Moțoc vrem!".

Scanned with OKEN Scanner

Vodă îl lasă pe Moțoc pradă mulțimii, nu atât fiindcă ar vrea binele acesteia, ci pentru că are nevoie de un țap ispășitor, care să preia asupra sa grozăvia faptelor. Replica lui Vodă este „Proști, dar mulți". Moțoc încearcă să-l înduplece pe voievod, dar nu reușește:

„– Destul! strigă Lăpușneanul, nu te mai boci ca o muiere! Fii român verde. Ce să te mai spoveduiești? Ce-i să spui duhovnicului? Că ești un tâlhar și un vânzător? Asta o știe toată Moldova. Haide! luați-l de-l dați norodului, și-i spuneți că acest fel plătește Alexandru-vodă celor ce prădă țara."

Mulțimea acționează ca un tot; ea nu are un lider, se manifestă inconștient, instinctiv, adoptând la întâmplare un ideal de împrumut pentru a-și justifica venirea la palat, fapt exploatat cu inteligență de voievod pentru a scăpa de un personaj condamnat de multă vreme pentru faptele sale. Evoluția mulțimii se dovedește simptomatică pentru forța oarbă pe care o reprezintă. Glasurile, la început disparate, se transformă într-un singur slogan: „Capul lui Moțoc vrem!".

Scena de masă relevă astfel psihologia mulțimii, care pornește într-o direcție de acțiune, fără a cunoaște scopul final, fiind nevoie doar de un element perturbator pentru a o aprinde, a-i canaliza furia într-o anumită direcție. Ceea ce nu înțelege Moțoc este că voievodul nu mai are nevoie de el, venind momentul să-l scoată de pe scena istoriei. Remarcabilă este aici **psihologia mulțimii**: „Prostimea rămasă cu gura căscată. Ea nu se aștepta la asemenea întrebare. Venise fără să știe pentru ce au venit și ce vrea.". Lăpușneanul știe, ca toți tiranii, că mulțimea poate fi potolită totdeauna cu un spectacol; *Panem et circences!* este replica lor favorită, tactică aplicată instinctiv și de voievodul moldovean: vinovatul care potolește furia mulțimii este identificat în persoana lui Moțoc. Democrația mulțimii se manifestă brutal, vinovatul fiind sacrificat pe loc, strigătele disperate ale lui Moțoc neajutând la nimic. Decizia domnitorului este luată însă de foarte mult timp, încă de când îl cruțase prima dată, folosindu-l ca paravan, ca să preia asupra lui „blestemurile norodului". El îl pedepsește acum, după ce îl folosise în toate actele sale criminale, pentru trădare, care îi era înscrisă în caracter: vornicul era vinovat de vânzarea oastei lui Anton Sechele, vestit general ungur, și de trădarea săvârșită în favoarea lui Ștefan Tomșa. Crimele îi sunt pedepsite pe măsura vinovăției, dar atmosfera rămâne aceeași, angajând în intrigi nesfârșite un domn însetat de putere și o curte domnească versată în trădări repetate.

Lăpușneanul își pune în valoare viclenia și abilitatea prin care pedepsește, în mod indirect, prin acțiunea mulțimii, un personaj învechit în rele. Destinul lui Lăpușneanul este cel al unui personaj **romantic**, sfâșiat de mari tensiuni lăuntrice, având o perioadă de **ascensiune**, urmată **de apogeu** și de una de **cădere**.

Scena mulțimii pune în evidență trăsăturile de caracter ale lui Vodă: aventurier, predispus spre sacrificarea marii boierimi trădătoare, sangvinic. În fond, Vodă utilizează un raționament corect în aparență, dar greșit în realitate, tocmai pentru a induce masele în eroare, scăpând în plus și de un complotist fără măsură de priceput în arta înșelătoriei, cu justificarea că nu se poate opune „voinței poporului", adică celor „proști, dar mulți". Fresca propusă de Costache Negruzzi este veridică, respectând toate regulile literaturii de inspirație istorică.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (NICULESCU)

Ex. 1/ p. 68. Pornind de la această definiție, demonstrați că scrierea „Alexandru Lăpușneanul" este o nuvelă.

Pentru o eventuală lucrare scrisă, un astfel de subiect presupune o tratare mai dezvoltată și mai detaliată, cu o structură echilibrată a eseului și cu o conexiune elegantă a

Scanned with OKEN Scanner

ideilor. Eseul poate începe cu fixarea **locului** scriitorului în dezvoltarea literaturii române și a **rolului** său esențial în crearea nuvelei istorice românești. Urmează **definiția nuvelei** și un scurt istoric al formării acestei specii literare (vezi detalierile de la începutul capitolului). „Alexandru Lăpușneanul" este o **nuvelă istorică** prin **tematică** și prin **sursa de inspirație**, cronica lui Grigore Ureche, din care prelucrează, numai cu mici diferențe, primul motto, scena măcelului și pe aceea a morții personajului. Trăsătura esențială a nuvelei este însă aceea că, spre deosebire de povestire, toate amănuntele se concentrează asupra ilustrării personajului principal, ca un punct de convergență a tuturor sugestiilor oferite de textul literar. De aceea, o bună parte din lucrare va cuprinde modul în care personajul traversează spațiul narativ, cu momentele semnificative ale subiectului, și îndeosebi **caracterizarea lui Alexandru Lăpușneanul** printr-o diversitate de mijloace, ilustrate de altfel în comentariul de bază.

Addenda

George Călinescu, 1941

„Numele lui C. Negruzzi este legat de obicei de nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, care ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale. Nu se poate închipui o mai perfectă sinteză de gesturi patetice adânci, de cuvinte memorabile, de observație psihologică și sociologică acută, de atitudini romantice și intuiție realistă."

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

DACIA LITERARĂ. Revista „Dacia literară", apărută la 30 ianuarie 1840, la Iași, reprezintă, în literatura română, un ecou mult așteptat al romantismului, un manifest întârziat al acestuia, fiind comparabilă cu publicații similare din celelalte literaturi europene, cu „Il Conciliatore" (1818-1819), al lui Silvio Pellico, în Italia, sau cu revista „Athäneum" (1798-1800), a fraților Schlegel, în Germania. Romantismul este curentul literar european aflat într-o expansiune permanentă, cuprinzătoare, cu apogeul în primele decenii ale secolului al XIX-lea, dar cu producții literare apărute și mult mai târziu, după ce ecourile mișcării se stinseseră. Romantismul devine, cu timpul, mai mult decât un curent literar și o mișcare culturală, devine o stare de spirit, marcând permanența unei metafizici a gândirii, contrapusă unui materialism supărător și simplist, chiar unui realism care coboară în banal și în cotidian aspirațiile umane.

Romantismul este o reacție la imobilismul și schematismul clasicist, presupunând o eliberare a minții de „închisoarea vieții", și cuprinde destul de repede întreaga Europă. Multe dintre motivele frecvente ale romanticilor sunt preluate și de scriitorii români: **mitul strigoiului, evocarea trecutului istoric, trecerea ireversibilă a timpului, omul nemuritor, nopțile, titanismul, natura virgină, geniul, ierarhia divină**. Romantismul se traduce prin ironie, prin satiră, prin **faustianism**, prin **demonism**, promovând **meditația, nuvela și romanul istoric, epopeea sociogonică**.

„Dacia literară" este legată nemijlocit de numele lui Mihail Kogălniceanu, care stabilește în „Introducție" câteva din preceptele ce stau la baza mișcării romantice de la noi, pornind de la o condiție esențială, subliniind, încă din față, **autonomia factorului estetic**: politica trebuie exclusă din preocupările revistei ca un fapt neviabil, nesănătos, care micșorează vigoarea creatoare a unui popor. Principiul cel mai important este, în perioada de proiectare a conceptului de națiune, afirmarea **duhului național**: „O foaie care părăsind politica s-ar îndeletnici cu literatura națională". Criteriul estetic este conexat așadar cu acela al promovării specificului

Scanned with OKEN Scanner

național. Literatura trebuie să fie **originală** și **specific națională**. Împrumuturile, traducerile din alte limbi nu constituie o soluție a momentului literar de la 1840: „traducțiile nu fac literatură" și „istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice". Faptele trebuie luate din istoria poporului român și, pentru o convingătoare demonstrație, Kogălniceanu, chiar în acest număr, publică nuvela istorică „Alexandru Lăpușneanul" a lui Costache Negruzzi, capodoperă a genului, ca o modalitate de a exprima programul revistei. „Dacia literară" continuă idei valoroase promovate nu cu mulți ani înainte de reviste din toate cele trei provincii românești: „Curierul românesc" (apărut în 1829), al lui Ion Heliade Rădulescu, în Muntenia, „Albina românească" (1829), a lui Gheorghe Asachi, în Moldova, și „Foaia pentru minte, inimă și literatură" (1838), a lui Barițiu, în Transilvania. **Istorismul romantic** se corelează în mod natural cu **valorificarea folclorului**, a bogatei creații populare românești: „obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi la noi subiecte de scris, fără ca să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații". **Imitația** trebuie abandonată, ca un motiv de stagnare, fiind necesar ca literatura română să-și aibă propria existență, diferită de conținutul altor literaturi.

Remarcabile sunt coerența ideilor programatice ale „Daciei literare" și comunicarea semantică perfectă a tuturor acestor principii de întemeiere a unei literaturi naționale, în concordanță cu dezideratele istorice ale vremii. **Unificarea culturală** este astfel un pas premergător **unificării naționale**: „Așadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii românești, în carele, ca într-o oglindă, se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său". Prin urmare, limba și literatura română trebuie să dobândească un **caracter unitar**, lucru afirmat și de înaintași, dar conștientizat, prin criterii programatice, de Mihail Kogălniceanu.

Critica literară trebuie să fie obiectivă, nepărtinitoare: „Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana". Principiul acesta va fi aplicat și mai târziu de revistele care continuă până în secolul douăzeci curentul național-popular al „Daciei literare", îndeosebi „Convorbiri literare" și „Viața românească".

Programul „Daciei literare" a avut un mare impact asupra creației literare din epocă, declanșând un proces de **îmbinare echilibrată a tradiției cu inovația**, de racordare necesară la curentele literare europene, păstrând însă un specific autohton ce se constituie într-o **abordare creatoare a unor teme și motive de largă circulație**. Astfel, **istorismul romantic** pune „sfânta carte" (Nicolae Bălcescu) a istoriei noastre în slujba idealului național al vremii, iar **motivul ruinelor**, de pildă, se mută din sfera romantismului paseist și deprimant în aceea a **romantismului militant**, poeții români făcând din ruinele trecutului **simboluri ale slavei străbune**: „Vă iubesc, rămășițe sfinte, semn măririi strămoșești", va exclama Alexandru Hrisoverghi în fața ruinelor Cetății Neamțului.

Epoca literară generată de apariția „Daciei literare", perioada pașoptistă, reprezintă un proces de efervescență creatoare, prin receptarea aproape simultană a **influențelor clasice și romantice** din literatura europeană a vremii, și **un sincretism al metodei de creație** ce se poate recunoaște chiar în opera aceluiași scriitor. Grigore Alexandrescu, de exemplu, este un scriitor clasic prin cultivarea unor specii literare aparținând acestui curent, fabula, satira, epistola, dar și un scriitor romantic, prin elegie, prin meditația istorică, prin cultul trecutului. În acest fel, jumătatea secolului al XIX-lea oferă un tablou foarte diversificat al creațiilor literare, receptat de Eminescu în chip metaforic, „zilele de aur a scripturelor române", punct de plecare pentru o valoroasă creație literară viitoare, epoca marilor clasici, concentrată tot în jurul unei importante reviste, „Convorbiri literare".

Dintre speciile literare cultivate în această perioadă, menționăm: **elegia** („Miezul nopții", Grigore Alexandrescu, „O fată tânără pe patul morții", D. Bolintineanu), **epopeea istorică** („Mihaiada", I. Heliade-Rădulescu), **epopeea cosmogonică** („Anatolida", I. Heliade-Rădulescu), **epistola** („Epistolă domnului Iancu Văcărescu", Grigore Alexandrescu), **odă** („Odă lui Schiller",

Scanned with OKEN Scanner

I. Heliade-Rădulescu), **balada istorică** („Muma lui Ştefan cel Mare", D. Bolintineanu), **balada fantastică** („Mihnea şi baba", D. Bolintineanu), **meditaţia** („Umbra lui Mircea la Cozia", Grigore Alexandrescu), **satira** („Satiră. Duhului meu", Grigore Alexandrescu), **fabula** („Toporul şi pădurea", „Câinele şi căţelul", „Dreptatea leului", Grigore Alexandrescu).

Prin urmare, speciile şi temele literare se diversifică: sunt abordate momente din istoria poporului român, în „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul", de Nicolae Bălcescu; sunt satirizate aspecte din viaţa socială, în „Fiziologia provinţialului", de Costache Negruzzi; **proza** devine **lirică**, prin „Cântarea României", de Alecu Russo; apar romane cu teme romantice: „Tainele inimii", de Mihail Kogălniceanu, „Manoil" şi „Elena", de Dimitrie Bolintineanu; „Călătorie în Africa", de Vasile Alecsandri, este un „sistem narativ pe principiul «Decameronului»", după cum îl caracterizează G. Călinescu, iar „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul" este, în aprecierea aceluiaşi critic literar, „descrierea religios înspăimântată a unei Românii de o măreţie sălbatică". Potrivit lui Paul Cornea, „Alexandru Lăpuşneanul", de Costache Negruzzi, prezintă „destinul unui dominator infernal ca Richard al III-lea".

Dramaturgia este reprezentată de Vasile Alecsandri, prin „Iorgu de la Sadagura", scriitorul ironizând tendinţa de a imita Occidentul, prin ciclul „Chiriţelor", în care **micul provincial** este satirizat într-o manieră ce-l precede pe Caragiale, sau prin „Despot-Vodă", o dramă istorică.

ROMANTISM. Termenul provine (potrivit „Dicţionarului de termeni literari", Editura Academiei, 1976), din fr. *romantisme*, având cel puţin o sută cincizeci de accepţiuni. Cuvântul apare în secolul al XVII-lea în Anglia, însemnând, ca adjectiv, „copilăresc", „nefiresc", dar se îmbogăţeşte semantic până devine **o stare de spirit** şi o **metodă de creaţie** de o neobişnuită complexitate, care se aşază, ca mod de viaţă şi de cugetare, la temelia statelor europene moderne, inclusiv a celor româneşti. Filozofia conexă curentului aparţine idealismului subiectiv, acel individualism enunţat de Schelling sau de Schopenhauer, în „Lumea ca voinţă şi reprezentare" („Die Welt als Wille und Vorstellung", 1819) culminând cu Nietzsche („Aşa grăit-a Zarathustra", „Genealogia moralei", „Ştiinţa voioasă"), care elimină barierele impuse forţat ale unui nedorit ameliorism sacrificial al fiinţei umane. Există aici şi o filozofie romantică a omului, ce presupune dezvoltarea nelimitată a acestuia, aspirând la titanism şi genialitate. Nietzsche, în operele sale, respinge principiile ultraraţionaliste ale iluminismului, prin această ipoteză de lucru presupunându-se, implicit, şi existenţa unui romantism al religiei. Pentru romantici, imaginaţia este un factor vital de manifestare a spiritului: „Lumea imaginaţiei este însăşi lumea eternităţii" spune Blake, iar Novalis impune, în „Heinrich von Ofterdingen", relativizarea simţurilor: „Lumea devine vis, visul devine lume". Scriitorul romantic creează imagini perfecte ale lumii, impune prezenţa eroului, cadrul natural este nocturn, exotic sau foarte îndepărtat, castelele sunt sumbre, în ele trăind fiinţe solitare, bandiţii şi personajele demoniace sunt ostracizate, izolate în mari singurătăţi. Romantismul este un **curent literar**, o **stare arhetipală** şi o **stare de spirit**. Chateaubriand, pentru a elimina acel inexorabil ***mal du siècle***, pleacă în Americi, într-o lume cu totul nouă, care îl inspiră să scrie „Atala" (1801), „Geniul creştinismului" („Le Génie du Christianisme", 1802), şi „René" (1802). Romantismul este o reacţie aprigă împotriva regulilor prea strâmte ale clasicismului, o luptă contra lumii rigide instaurate de arta din epoca anterioară. Romantismul îşi trage izvoarele din Evul Mediu, de pe vremea „Cântecului Nibelungilor", sau a lui „Beowulf", din secolul al VIII-lea, din poemele epice ale ciclului despre Carol cel Mare, din legendele cavalerilor „Mesei Rotunde", din operele scriitorilor italieni ai Renaşterii, Boccaccio, Dante, Petrarca.

Victor Hugo devine promotorul **romantismului francez** şi al romantismului în general, prin prefaţa la drama istorică „Cromwell", din 1827, dar şi prin romanul „Mizerabilii", care conţine două tipuri de personaje specific romantice, Jean Valjean şi episcopul Myriel Bienvenu. Şi în alte scrieri ale lui Victor Hugo, trecutul este cercetat în mod sistematic, pentru că oferă mult mai multă deschidere artistică şi tematică decât prezentul: în „Notre-Dame de Paris",

Scanned with OKEN Scanner

Quasimodo, **personaj excepțional**, sfâșiat de mari antiteze, este o ființă de o deosebită urâțenie, dar dotat cu o sensibilitate ieșită din comun; în „Legenda secolelor" („La Légende des Siècles") sunt readuse la suprafață vechi mituri. Prin această **imersiune în istorie**, viziunea asupra lumii se lărgește, iar omul dobândește un statut ascensional, prin care își depășește condiția existențială. În romantism, ne întoarcem spre începuturile mitice ale ființei, când omul își începe *in illo tempore* existența paradiziacă. Mickiewicz face incursiunea în istorie pentru a stabili rolul poporului său, în „Cărțile poporului polonez și ale pelerinilor poloni". În Anglia, prima generație de romantici (considerați, în unele clasificări, preromantici) este reprezentată de poeții lakiști, de Coleridge („The Ancient Mariner"), de Wordsworth, de Walter Scott, autorul lui „Rob Roy" și „Ivanhoe". Romantic este și Milton, puritanul, cu „Paradisul pierdut", rescriind lupta cu absolutiștii sub forma reiterării păcatului biblic. Byron, Keats, Shelley fac parte din a doua generație de romantici englezi. Byron merge și mai departe, pentru a reabilita rolul diavolului, în „Cain", principiile ce guvernează lumea fiind mult mai complicate decât cele împărțite în bine și rău. De altfel ființa demonică este privită altfel decât înainte: în „Satan in his Glory", al lui William Blake, Satan este frumos, fermecător. El este **l'ange déchu**, silit să rămână pe Pământ din cauza cutezanței sale, **motivul îngerului căzut** făcând o carieră de glorie în romantism. „Paradisul pierdut" („Paradise Lost") al lui Milton are aceeași imagine despre un diavol mult mai uman, însă știind să-și transforme umilințele în biruințe. **Romantici germani** sunt Schlegel, Novalis, cu „idealismul magic", Hoffmann, promotor al fantasticului („Elixirurile dragostei"). În Austria, Lenau se impune prin „Faust", „Savonarola", „Albigenzii". Heine este marele romantic german.

Romantismul american este reprezentat de Herman Melville („Moby Dick", „epopeea spiritului neliniștit al Americii"), de Longfellow, Edgar Allan Poe, cu poeziile „Ulalume", unde propune nume ciudate, Auber, Weir, „Corbul" (1845), cu volumele de poezii „El Araaf", „Poeme" (1845). Giuseppe Mazzini este figura centrală a **Risorgimentului** în Italia, scriind în revista „Giovane Italia", similară cu „Dacia literară" a lui Mihail Kogălniceanu. În Rusia, Pușkin anihilează orice regulă în „Boris Godunov", la fel cum Shakespeare o făcea în „Macbeth", piesă populată de ființe terifiante, vrăjitoare ce hotărăsc soarta personajelor, cunoscând trecutul, prezentul și viitorul.

Romantismul pătrunde în literatura română după 1830, cu oarecare întârziere, prelungindu-și însă influența până la Mihai Eminescu și chiar mai târziu, în secolul douăzeci, ca stare de spirit ce nu dispare niciodată. Romantici timpurii sunt Andrei Mureșanu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, poeți ce oscilează între clasicism și romantism, la ei fiind prezente atât epistola, specie clasică prin excelență, cât și meditația romantică. **Motivul ruinelor**, preluat după „Les Ruines", de Volney, este ilustrat în operele multor poeți romantici timpurii, devenind însă prilej de evocare a gloriei străbune. În „Strigoii" lui Eminescu, Arald, rege peste avari, face apel la vechile religii păgâne pentru a-și trezi la viață iubita, regina dunăreană Maria. **Mitul strigoiului** este preluat din Bürger, din balada „Lenore", fiind întâlnit și la Vasile Alecsandri, în „Noaptea Sfântului Andrii", și la Dimitrie Bolintineanu, în „Mihnea și baba". Domele, locuințele subterane în care s-au retras zeii după „moartea" lor, sunt prezente mai ales la Eminescu. Domele pot fi uranice, submarine, htonice, marine, atemporale; peștera lui Euthanasius este o domă situată la mare distanță de lumea cunoscută, la fel ca insula lui Macedonski din „Thalassa". Babilonul din „Memento mori" este **o mare de palate**, cufundat acum în uitare, estompat de patina timpului.

Spre deosebire de personajul clasic, cel romantic este predispus la reverie; el trăiește la limita dintre oniric și real, acțiunile sale având loc mai curând noaptea, timp misterios de revelație a tainelor cosmosului. Poeții romantici sunt renumiți pentru capacitatea de analiză a unor teritorii până atunci nesondate, inconștientul, visul, halucinația. Realul este eludat, iar oniricul revine pe primul plan, îndeplinind toate năzuințele secrete ale ființei umane. Astfel, romantismul rămâne unul dintre cele mai importante curente literare, care eliberează energiile latente ascunse în om.

Scanned with OKEN Scanner

MANIFESTUL ROMANTISMULUI ROMÂNESC. „Introducția" la „Dacia literară" este programul literar al romantismului românesc, comparabil cu prefața la drama „Cromwell" (1827) a lui Victor Hugo, în Franța, cu ideile promovate de revista „Athăneum" a fraților Schlegel, în Germania, sau de mișcarea „Il Risorgimento", de natură romantică, din Italia. „Dorul imitației" este o manie periculoasă, pentru că lipsește creația literară de sursa firească de inspirație din realitățile imediate ale istoriei și ale societății românești și nu îi permite reflectarea, în cuprinsul ei, a aspirațiilor și a valorilor naționale. „Traducțiile nu fac literatură", spune Mihail Kogălniceanu, orientând atenția scriitorilor români asupra a două surse de inspirație extrem de bogate în **fapte eroice** și în **valori artistice**, **trecutul istoric** și **creația populară**. Ambele sunt teme și direcții de acțiune romantice, piloni tematici ai romantismului european, în care însă experiența românească implantează cele mai vizibile inovații ale perioadei pașoptiste, **exemplul trecutului** devenind motiv de acțiune politică, iar **valorosul fond folcloric** inspirând creații literare cu certe valori de capodopere, de la „Zburătorul" lui Ion Heliade-Rădulescu până la „Călin (file din poveste)" și „Luceafărul", de Mihai Eminescu.

EPISOD. Termenul vine din fr. *épisode*, gr. *epeisodion*, „ceva din afară, ce vine din exterior". Este o acțiune secundară, în comparație cu firul principal al unei opere, drame etc. Câteodată, acțiunile episodice dau o notă de mister, mult mai importantă decât ansamblul. În tragedia greacă, episodul era o parte importantă a operei, fiind echivalentă cu un act. Episoadele erau incluse în corul tragediei, iar partea finală se numea **exod**. În epoca modernă, episodul este înțeles ca o acțiune temporară, cu o oarecare independență față de opera principală.

NUVELA PSIHOLOGICĂ

Manualele ART, SIGMA

IOAN SLAVICI

IOAN SLAVICI (1848-1925). Scriitor ardelean, clasic al literaturii române. Scrie povești și nuvele, publicate periodic, ca și Eminescu sau Creangă, în aceleași „Convorbiri literare" de la „Junimea" ieșeană: „Popa Tanda", „Scormon", „La crucea din sat", „Gura satului", „Budulea Taichii", pentru ca în 1881, alături de unele dintre acestea, să-i apară, în primul volum de proză, „Novele din popor", prima scriere cu adevărat notabilă, „Moara cu noroc", urmată de „Pădureanca", în 1884, și de romanul „Mara", în 1906.

MOARA CU NOROC

A. PREZENTAREA SUBIECTULUI NUVELEI; SEMNIFICAȚII ALE TEXTULUI:

În nuvela cea mai cunoscută a lui Ioan Slavici, „Moara cu noroc", se poate spune că banul este personajul ascuns, dominant, ce se manifestă în forme diverse de la un capăt la altul al textului, ca o apă subterană, malefică, în care se scufundă, treptat, cei mai mulți dintre actanți. Aici scriitorul părăsește cadrul idilic al satului, în care mai era posibilă reversibilitatea binelui, opus, ca în nuvela „Comoara", orașului, sursă generatoare de rău. În „Moara cu noroc", Slavici este autorul unor pagini remarcabile, prin care se introduce în literatura română imaginea stepei, a pustiului lipsit de sentimente, dar, în același timp, tărâmul necunoscut ce poate să aducă prosperitate, un fel de Eldorado din vestul sălbatic american. Ghiță ar putea fi și el un întemeietor, dacă, pe tot parcursul acțiunii, și-ar păstra

Scanned with OKEN Scanner

calităţile morale iniţiale, ideea de a prospera prin mijloace fireşti, cinstite, edificând şi în pustie, la răscruce de drumuri, un mediu umanizat, care să amintească de toposul edenic ocrotitor. Cârciumarul este un călător de la sat către oraş, părăsind „coliba" natală, simbol al liniştii patriarhale, şi făcând un popas mai mare la Moara cu noroc („Trei ani, măcar trei ani să pot sta aici"), ca apoi să-şi întemeieze la oraş o afacere stabilă, un atelier mare, cu zece calfe şi cu desfacere pe măsură. Pornind către spaţiul ales, el parcurge un drum simbolic, străbate păduri şi ţarini, lasă în urmă sate şi locuri bune, semne ale unei civilizaţii stabile, şi mai ales **coboară**, se lasă în vale, face un ultim popas, unde poţi „să adapi calul ori vita din jug", dincolo de care „locurile sunt rele". La fel ca în romanul „Ion" al lui Rebreanu, traseul semnifică o ciudată **coborâre în Infern**, într-un univers al patimilor, patima banului la Ghiţă şi căderea în păcat a Anei, tânăra lui soţie. Spaţiul se constituie aici într-un duşman al omului, îl agresează continuu, îl depersonalizează şi-l dezumanizează, transformându-l într-o marionetă al cărei singur scop este câştigul. Hanul nu este un loc al protecţiei, ca mai târziu la Mihail Sadoveanu, în „Hanu Ancuţei" (1928), ci devine un simbol al pierzaniei; omul îşi abandonează idealurile înalte, complăcându-se într-o existenţă sordidă, căzând pradă unui mercantilism provizoriu. În mod involuntar, Slavici, care foloseşte în exprimare limba domoală a celui ce trăieşte în Ardeal, contaminat în oarecare măsură de limba germană, a realizat, în descrieri atente, conexiuni şi cu miturile maniheiste. Astfel, numărul de cruci aflate în faţa hanului, cinci, două de piatră şi trei de lemn, sugerează un număr magic, numărul fiilor Ţinutului Luminos sau o poartă de acces dintre două lumi; dincolo de ele se întinde Infernul, un spaţiu predilect pentru tâlhari de felul lui Licâ Sămădăul. De altfel, în sufletul lui Ghiţă se înfruntă două forţe, una a **credinţei în puritate**, în lumină, alta **tenebroasă**, de sorginte infernală, aşa cum se vede din evoluţia descendentă a personajului spre tărâmul întunericului. Dincolo de cele cinci cruci, în spaţiul Ineului se întinde pustia, dominată de turme de porci, aspect extrem de sugestiv, pentru că, potrivit unor vechi legende, până şi din infernul celţilor ies la iveală, în întâmpinare, simbolice aglomerări de animale. Aşadar spaţii interferente, fără o linie clară a delimitării între **sacru** şi **profan**. Cele trei cruci de lemn ar putea însemna numărul personajelor din familia lui Ghiţă care vor scăpa de moarte, crucile de piatră semnificând sfârşitul celorlalţi doi. Ghiţă din „Moara cu noroc" este de două ori vinovat: pentru că este om, prin urmare supus cu uşurinţă patimilor, şi, în al doilea rând, pentru că nu-şi abandonează gândurile de îmbogăţire ce îl vor duce la pierzanie. La fel ca Yocknapatawpha, spaţiul sudic imaginat de William Faulkner, „moara cu noroc" este plasată într-un **territory of desperation**, pentru că numai persoane lipsite de speranţă pot recurge, în locuri periclitate, la mijloace de îmbogăţire temporară, sacrificându-şi în acest scop fericirea şi viaţa. Pentru Ghiţă, în spaţiul de jos temporalitatea creşte rapid, până la anihilarea lui existenţială, pentru că, în cele din urmă, el se înstrăinează de lume, după ce s-a înstrăinat de principiile sănătoase ale vieţii. Analizând cu minuţie zonele abisale ale conştiinţei personajelor principale, Ana şi Ghiţă, Slavici depăşeşte maniera estetică a „realismului poporal" din nuvelele anterioare, evoluând către **un realism psihologic**, în concordanţă cu orientările critice ale lui Titu Maiorescu din „Literatura română şi străinătatea", în care consemnează evidenţa că realismul devenise „un întreg curent al gustului estetic în Europa".

B. INCIPIT, FINAL, SIMETRIE:

Pe acest traseu, al coborârii şi al ieşirii din Infern, nuvela prezintă o simetrie perfectă, de factură clasică. Primul capitol începe cu vorbele prevestitoare ale soacrei lui Ghiţă, care prefigurează marile drame şi conflicte ivite în evoluţia personajelor: „– Omul să

Scanned with OKEN Scanner

fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit". Citatul extras exprimă chintesența filozofiei lui Slavici asupra lumii în general: satul respectă vechile cutume, reprezentând principiile morale pozitive, fapt ilustrat într-o întreagă literatură următoare, de la Octavian Goga până la Mihail Sadoveanu, în timp ce orașul este un fel de Sodoma și Gomora, spațiu malefic și artificial din care izvorăsc toate păcatele. Finalul nuvelei prezintă, pe malul celălalt al Styxului, personajele care s-au salvat de flăcările și de cenușa Infernului: bătrâna, neclintită în principiile morale, cu o înțelegere superioară a vieții și cu o resemnare aproape biblică în fața destinului („așa le-a fost data"), și copiii, ființe încă neprihănite.

C. GHIȚĂ, PERSONAJ TRAGIC:

Între aceste limite, Ghiță este un **personaj tragic**, care străbate tot traseul unei **dezumanizări graduale**. După Goethe, când vorbește despre opera lui Shakespeare, trei interacțiuni sunt esențiale pentru determinarea destinului unui personaj: „a trebui – a voi", „a trebui – a înfăptui", „a voi – a înfăptui". Noțiunea de „trebuie" este legată de constantele lumii primitive: omul nu are liberul arbitru, nu „înfăptuiește" ceea ce „vrea", pentru că nu are puterea exemplară a zeilor, acel „vouloir c'est faire" („Dieux", Lamartine), și atunci el se va supune fatalității, unui destin nefavorabil. În aceasta constă vina sa existențială, de a nu putea să înfăptuiască ceea ce își dorește cu ardoare. În cazul de față, Ghiță este nevoit să aleagă între două situații nefavorabile: fie să devină bogat, dar corupt, prin intermediul banditului Lică, fie să renunțe la han și să rămână sărac. Din imperativul „trebuie" se naște tragedia, din „a voi", verb uneori fără putere de înfăptuire la om, se va naște drama. Depersonalizarea lui Ghiță urmează aceste linii ale unei psihologii abisale amănunțit relevate; el se va depărta treptat de Ana, de întreaga familie, va tăinui crimele Sămădăului, devenindu-i astfel complice și naufragiind în cele din urmă în patima câștigării banului. Rolul lui Lică, personaj malefic, chiar mefistofelic, emanație a „locurilor rele" pe care le domină, este de a arăta inevitabilitatea catastrofei: dacă Ghiță ar fi fost un personaj suficient de puternic, s-ar fi mulțumit să subziste într-un mediu neprielnic, rămânând însă fericit. Dar, dintr-o patimă crescândă, el încearcă să se sustragă destinului și, supus influenței irepresibile a lui Lică, își dorește chiar înstrăinarea de familie, ca o eliberare de o povară care îi răpește libertatea în fața Sămădăului: „Ghiță întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice: «Prea puțin îmi pasă!»". Învoiala cu Lică, în urma unui mare zbucium lăuntric, nu este nici ușoară, nici de bunăvoie: „– Tu vezi prea bine că am nevastă și copii și că nu-ți pot face nimic. Îmi iai banii: să-ți fie de bine! Mi-ai luat liniștea sufletului și mi-ai stricat viața: să-ți fie de bine! [...] Tu poți să mă omori, Lică, tu cu oamenii tăi: eu pot să te duc pe tine la spânzurătoare!". Ghiță își dă seama că vina sa nu poate fi eludată: „Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoșatul nu e însuși vinovat că are cocoașă în spinare: nimeni mai mult ca dânsul n-ar dori să n-o aibă". Bogăția, prin conexiunea pe care o are cu banii, ochiul dracului în viziunea lui Slavici, este o sursă de mari neliniști pentru cel bogat, este, mai mult, sursă a dezumanizării.

Ghiță încearcă totuși să contrabalanseze legătura primejdioasă cu Lică printr-o apropiere minuțios calculată de Pintea: „Ghiță se bucura când veneau jandarmii și își dedea toată silința să se pună bine cu dânșii: le dedea mâncare și băutură, fără ca să primească banii când ei voiau să plătească, îi ținea de vorbă și umbla mereu în voile lor". Dezvăluirile ulterioare îi arată că și Pintea avusese în viață un traseu sinuos: el fusese tâlhar de tagma lui Lică, pedepsit și eliberat, transformat apoi în jandarm pentru a se răzbuna. De aceea, chinul lui Ghiță nu este înțeles de Pintea în complexitatea lui și sprijinul pe care îl caută dispare

Scanned with OKEN Scanner

încetul cu încetul: „Perduse toate bucuriile, toată părerea de bine pe care omul o sâmte când vede pe acela pentru care sâmte tragere de inimă [...] căci nimic nu dă lumii o mai strălucită podoabă decât omul despre care putem să ne facem gânduri bune!? Despre Pintea, un fost tovarăș al lui Lică, om ieșit din fundul temnițelor ca să-și urmărească prietenii de mai nainte, om care bănuiește pe toată lumea, fiindcă asta îi este meseria; [...] în acest om pusese el mai multă încredere decât în aceea cu care era legat pe toată viața.". Totuși, către sfârșitul nuvelei înscenează prinderea lui Lică Sămădăul, cu suficiente dovezi de vinovăție asupra lui, fapt ce va grăbi deznodământul acțiunii și sfârșitul personajelor principale angajate în conflict. Destinul se va întoarce, încă o dată, biruitor asupra lor. Pentru a-l da pe Lică pe mâna lui Pintea, Ghiță pleacă de la Moara cu noroc tocmai când Ana înclină să se prindă „în jocul dragostei" cu Sămădăul, apoi, mânat de o puternică dorință de răzbunare, își ucide, într-o scenă cumplită, soția și este împușcat, la rândul lui, de Răuț, la comanda lui Lică. Acesta incendiază, pentru a-și șterge urmele, cârciuma și, rămas fără cal și fiind urmărit de Pintea, se sinucide, strivindu-și capul de un stejar, în aceeași pustietate a „locurilor rele" în care și-a dus întreaga viață aventuroasă. Mai mult, Pintea îi aruncă trupul în râul ce înconjura locurile infernale ca un adevărat Styx, făcându-l să dispară pentru totdeauna în substanța malefică din care apăruse.

D. PREZENTAREA ALTOR PERSONAJE:

Caracteristicile personajelor sunt determinate, în mare măsură, cum se observă și în cazul lui Ghiță, de spațiul în care acestea își duc viața. În „Moara cu noroc", întâmplările se desfășoară la o încrucișare de drumuri, unde se adună călătorii obosiți de atâta mers, într-un **spațiu** devenit **mercantil**, cârciumă, deși în vremuri mai vechi fusese moară, simbol al unei ocupații pașnice, facerea pâinii, cu rezonanță biblică. Dacă pentru alte literaturi există, ca **locuri-cheie** în care se desfășoară acțiunile, **farul**, **gara**, **malul mării**, aici **hanul** este acel punct în care vin oameni din toate părțile, aducând vești din zonele învecinate. Este punctul cel mai animat, cu întâmplările cele mai palpitante; este confluența mai multor linii de demarcație spațială, disjuncte, dar și locul cel mai periculos. Aici domnește **teroarea sălbăticiei**, de unde vin **vești nelămurite** și unde oamenii ce apar dinspre granițele necunoscutului sunt străini și cruzi.

Bătrâna este singurul personaj din „Moara cu noroc" care nu realizează până la sfârșit **invazia răului**, chiar crezând, în final, că incendiul de la cârciumă s-a datorat unui accident: „Se vede c-au lăsat ferestrele deschise!". Ancorată definitiv în **preceptul** gnomic al **binelui**, dat numai de **sărăcia colibei** proprii, își închipuie viața într-o inerție specifică vârstei înaintate, într-o liniște totală, contemplând natura. În fond, ea este un personaj molcom, desprins parcă din basmele patriarhale, în care oamenii stau în fața sobei, așteptând cu încredere ziua de mâine. Liniștea ei aparține unui destin similar cu cel al bătrânilor Filemon și Baucis din mitologia greacă, pentru care viața este trăită la modul elementar, fără zgomot, fără surle, personajele fiind resemnate cu propriile lor acțiuni, fără aspirația altui orizont decât cel deja constituit. În felul acesta, eroii legendei grecești scapă de moartea hărăzită propriului sat hrăpăreț, ce refuzase să ofere adăpost zeilor veniți sub înfățișare de drumeți, dovedindu-se, o dată în plus, că banii generează răul: Filemon și Baucis se sting din viață în același timp, după cum îi ceruseră lui Zeus, în timp ce bogații satului mor înecați. La fel, bătrâna din „Moara cu noroc" va scăpa de moarte, luând și copiii cu ea, după ce hanul pierise în flăcări. Bătrâna este un personaj cu rol de moderator, adeptă încă a unei concepții idilice, după care banii nu ajută la umanizarea

Scanned with OKEN Scanner

lumii, ci e sursa ei de pierzanie. Morala aceasta este a satului arhaic, încă nealterat de intruziunea economicului.

Spre deosebire de ea, Ana, urmându-şi îndeaproape, în mod firesc, soţul, se lasă în voia unei lumi mai agitate, plină de convulsii, părăsind satul natal, în care doar o bătrână biserică îşi sună monoton clopotul, vestind trecerea timpului. Ea nu pare pregătită însă pentru misiunea pe care Ghiţă i-o atribuie în pustietatea de la Moara cu noroc. Bătrâna, mama ei, ştie acest lucru cel mai bine: „Ana îmi părea prea tânără, prea aşezată, oarecum prea blândă la fire şi-mi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumăriţă". Cu toate acestea, la început lucrurile merg bine, ameninţările nu şi-au făcut încă apariţia, scenele de viaţă armonioasă fiind antologice: „Sâmbătă de cu seară, locul se deşerta şi Ghiţă, ajungând să mai răsufle, se punea cu Ana şi cu bătrâna să numere banii, şi atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilaşi, căci doi erau acum, iară bătrâna privea la câteşipatru şi se simţea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoţi sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câştig făcut cu bine.". În viziunea bătrânei şi a Anei, la începutul nuvelei întâlnim imaginea unui **paradis terestru**. Locul hanului este plasat la margine de ţarini, fiind pitoresc: de acolo se văd satele aşezate frumos de-a lungul văii, chiar la mijlocul drumului între locul bun şi cel rău, undeva într-o vale. Punctul este un loc de întâlnire pentru drumeţul singuratic, iar moara, devenită **suprapersonaj**, semnifică mişcarea continuă a vieţii, aducând noroc şi pace. Natura este încă virgină, fără intruziunea greu de suportat a meşteşugurilor, cu mărăcini şi ierburi lăsate de izbelişte, deci un loc unde sevele naturii se manifestă în voie. O **pădure ca de început de lume**, unde lucrurile sunt încă neschimbate, un loc în care se pot petrece evenimente deosebite. Odată stabilit acest cadru special, este rândul personajelor să intre în scenă, Ghiţă şi tânăra sa nevastă, caracterizată adecvat, prin **enumerare de epitete** şi prin **însumare de repetiţii**: „Ana cea înţeleaptă şi aşezată deodată îşi pierde cumpătul şi se aruncă răsfăţată asupra lui, căci Ana era tânără şi frumoasă, Ana era fragedă şi subţirică, Ana era sprintenă şi mlădioasă, iară el însuşi, înalt şi spătos, o purta ca pe o pană subţirică". Locul nu devine pustiu decât atunci când vântul bate puternic în cumpăna părăsită a morii, ca un semnal sumbru de avertizare, şi atunci Ghiţă caută grijuliu să vadă dacă soţia mai este lângă el. Dragostea lor este pură, încă neatinsă de puterea banului. Dar banul este un factor de distrugere, care îl transformă pe cel posedat într-un personaj marcat de irepresibile obsesii, într-un Harpagon care nu ezită să-şi sacrifice familia pentru avere. Acesta va fi şi cazul lui Ghiţă, devenit, dintr-un soţ iubitor, complice la tâlhării, aliat cu oameni ca Lică Sămădăul, implicat până peste cap în afaceri dubioase.

În faţa **agresiunii malefice** întrupate de Lică, Ana se dovedeşte, prin chiar condiţia ei feminină şi prin puritatea nealterată încă, un personaj mult mai vulnerabil decât Ghiţă. Sămădăul află în ea teritoriul sufletesc al unor diabolice experimente, conduse cu o impecabilă strategie de corupător. Deşi îşi dă seama de primejdie, avertizându-şi în câteva rânduri soţul de intenţiile dubioase ale Sămădăului, reacţiile Anei în prezenţa lui Lică vor fi mai totdeauna nepotrivite, tot atâtea trepte de amplificare a unei **atracţii maladive**, favorizate şi de înstrăinarea lui Ghiţă de propria familie. Ana este mai sensibilă decât el la semnele malefice ale străinului şi, pe parcursul nuvelei, încearcă şi ea un proces de adaptare, care ia, în cele din urmă, prin **pervertire sufletească**, forma unei relaţii amoroase. Încă de la apariţia lui Lică la Moara cu noroc, Ana rămâne surprinsă că acesta nu o bagă în seamă: „Dacă Lică ar fi fost alt om, el n-ar fi stătut aşa cu privirea pierdută în vânt, ci s-ar fi bucurat de vederea femeii frumoase, care-l privea oarecum pierdută şi speriată de bărbăţia înfăţişării lui.". Este o atitudine oarecum romantică, pentru că Ana, cu timpul, „confundă

Scanned with OKEN Scanner

depravarea cu joaca, iubirea pentru altul cu grija pentru soțul ei, resentimentul față de acesta cu sila față de insecuritatea morală" (Magdalena Popescu, „Slavici", 1977). Mai târziu, la un chef cu lăutari la cârciumă, Lică îi aruncă o provocare violentă și precisă, când, după un dans înfocat, în care ea se lasă atrasă cu o **plăcere tulbure**, el „o strânse apoi în brațe, o ridică de la pământ, se învârti cu ea o dată, o sărută și o puse pe laviță", întrebând în același timp cu viclenie pe Ghiță de ce nu ține la cârciumă și o slujnică pentru distracții erotice. La plecarea lui Lică, a doua zi, de la Moara cu noroc, „Ana, întâia oară în viața ei, sămți tragere de inimă pentru Lică", insinuându-se în sufletul ei o stare de confuzie între cei doi bărbați („căci soarta soțului său era acum legată de a lui"), tranșată în cele din urmă în favoarea Sămădăului. În relațiile cu Ana, Lică se substituie astfel treptat lui Ghiță, mimând cu viclenie scene familiale, jocul cu copiii și cu câinii, împletirea unui bici, conducând-o cu metodă, prin comparație cu slujnica Uța, pe **panta viciului**, a dansului dezmățat și a vorbirii deșucheate. În timp ce Ghiță încearcă să se elibereze de Lică Sămădăul, chiar cu sacrificii greu de acceptat, Ana îi cade definitiv în brațe, într-o **confuzie totală în identificarea răului**: „Acu rămâi. Tu ești om, Lică, iară Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa." Moartea ei pare a fi singura soluție de salvare din starea de eroare și de confuzie prin care a trecut, coborând-o, în infernul patimii, pe treapta cea mai de jos. „Scena are tragismul dostoievskian al solidarității în nenorocire", spune Magdalena Popescu în studiul mai sus citat. De fapt, Ghiță o salvează pe Ana din „imensul chin al păcatului", gestul său final fiind mai mult un act de dragoste decât de cruzime, într-o dispariție comună, în același timp a amândurora:

„– Nu-ți fie frică, îi zise el înduioșat; tu știi că-mi ești dragă ca lumina ochilor! [...] Ghiță începu și el să plângă, o strânse la sân și îi sărută fruntea.".

E. LICĂ SĂMĂDĂUL, UN „GANGSTER" AL PUSTEI ARDELENE:

Figura tenebroasă a lui Lică se desprinde din relieful ardelean de semipustie, sălbatic și misterios, unde sălășluiesc turme imense de porci. Porcarii sunt, de aceea, oamenii obișnuiți ai locurilor. **Sămădăul** este un staroste de porcari, cel ce răspunde de slujbașii mai mărunți ai acestei îndeletniciri. Sămădăii sunt personaje misterioase, ce se conduc după legi doar de ei știute și nu răspund decât rareori la întrebări. Ei își dedică viața creșterii porcilor, condamnați să rămână închiși în stepele în care îmbătrânesc și mor. Viața lor este tumultuoasă și scurtă, iar gesturile și reacțiile violente sunt frecvente. Traiul de la capăt de lume, în mijlocul pustei, este disperat, aici fiecare act de dobândire a puterii sau a unei averi mai mari având-și propria semnificație. Lică Sămădăul urmează tipologia aventurierilor angrenați în **goana după aur**, nemulțumit cu ceea ce îi aduce soarta, încercând să scoată cât mai mulți bani din orice afacere. Personajul este orbit de putere și de bani, aflat în urmărirea permanentă a oamenilor legii. Caracterul său întunecat este parcă o sinteză a petelor de culoare ale turmelor nenumărate pe care le păzește, o **emanație telurică** a pustietății și a aglomerărilor tulburi.

Neliniștea sa de om supus marilor forțe întunecate ale sufletului se transmite întregii familii a lui Ghiță cârciumarul, primul care se sesizează fiind chiar el: „Âștia nu prea îmi par a oameni buni". Chiar dacă este un om al singurătăților campestre, Lică Sămădăul are locul lui aparte în acest mediu social: este cunoscut chiar de domni, dă mâna cu toată lumea, iar din cele douăzeci și trei de turme de porci nimeni nu îndrăznește să fure. E, cu toate acestea, un om lipsit de energie vitală autentică: banii nu-i dau viață, îl fac doar să strălucească mai palid în acest tablou deșertic. Un personaj real al deșertului nu poate fi

Scanned with OKEN Scanner

decât uscat, lipsit de o vitalitate reală, deficit existențial pe care îl imprimă şi celor din preajma sa, mergând până la anihilare, până la crimă.

Ghiță se simte amenințat de prezența Sămădăului, de caracterul alunecos al personajului, relevat chiar de la început, când sosește la han pe un drum ocolit. Prin tot ce face, Lică se manifestă ca un **personaj malefic**: îmblânzește câinii de la Moara cu noroc pentru a-şi putea aduce aici oamenii fără grijă, ignoră mijloacele de apărare ale hangiului, sporite inutil prin cumpărarea a două pistoale sau prin angajarea unui argat. Cunoaşterea limbajului câinilor, cât şi puterea de a se impune oamenilor fac din Lică un **solomonar**, pentru care granițele dintre psihologia umană şi cea animalieră nu constituie o piedică. Portretul său fizic este însă al unui om îmbătrânit înainte de vreme, cu figura uscătivă, deşi este destul de tânăr, de numai treizeci şi şase de ani. Lică se deosebeşte prin port de ceilalți porcari care vin pe la moară: „Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subțire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bice de carmajin, cu codorişteа de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintulețe de aur.". Atitudinea sa este de **stăpân necontestat al locurilor**: imediat ce ajunge la han întreabă de cârciumar şi aruncă o privire scrutătoare în jur. Ochii mici îi trădează viclenia, sprâncenele capacitatea de disimulare, iar uscăciunea feței, trecerea rapidă a timpului, trăirile interioare extreme.

În discuția cu Ghiță, Lică este neînduplecat: tendința de a-i supune pe ceilalți este nestăpânită, fie că este determinată de o **presiune a timpului şi de voința de putere**, care apasă greu asupra lui, fie că este cea a unui personaj **demonic**. Nu admite contraziceri şi, în această confruntare, cârciumarul rămâne **personajul slab**. „Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc", îi spune Lică. Ghiță trebuie să plătească în bani, să **recompenseze** acceptarea lui în **spațiul neprotejat** al pustei. Lui Ghiță îi este frică de porcari şi în cele din urmă cedează presiunii psihologice: va face de acum încolo cum îi dictează maleficul personaj. Odată cu acest fapt, adevăratul Ghiță este înlocuit de un altul, preocupat numai de obținerea banilor, de conservarea lor.

În deznodământul nuvelei, toate forțele răului se distrug inconştient unele pe celelalte, urmând a căuta alte locuri, alți oameni care să treacă prin aceleaşi experiențe. Ana este ucisă de Ghiță, într-un teribil proces de **anulare purificatoare a evenimentelor**. Lică însuşi revine la Moara cu noroc pentru a-l ucide pe Ghiță şi pentru a da foc **hanului blestemat**. Pintea este ultimul care încheie succesiunea de omoruri: urmărit de el fără scăpare, Lică se sinucide, strivindu-şi capul de stejarul singuratic din mijlocul câmpiei, iar trupul îi e aruncat de jandarm în apă, ca „nimeni în lume să nu afle" că a încălcat legile. Banii nu îi mai sunt de folos în încercarea sa de a se opune acțiunii timpului şi Lică îşi scurtează cu de la sine putere destinul tragic. Astfel se încheie o nuvelă memorabilă, în care **conflictele** sunt **multiple**: între **dragoste** şi **bani**, între **bunul simț** şi incapacitatea de a rezista **coruperii**, între **eul uman trecător** şi **pustia netezitoare de vieți**. **Răului absolut** nu i se poate rezista şi personajele, neavând forța de a se opune entropiei anihilante, se sting ca nişte lumânări în vânt. Ghiță este **romantic** prin traiectoria sa fulgurantă, **realist** prin lumea în care trăieşte şi **idilic** prin speranța vagă de a trece nevătămat, neschimbat, pragul dintre **bine** şi **rău**. Ca un crescendo al deriziunii generatoare de rău, toate personajele ce abdică de la reguli bine constituite, de la morală, dispar de pe scena lumii. Stepa redevine locul dominant al forțelor oarbe, stihiale care anihilează destinele trecătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (ART)

Ex. 2/ p. 52. Comentează teza morală cuprinsă în cuvintele bătrânei, din debutul textului, punct de plecare în „demonstrația" autorului pe tema patimii pentru bani.

Incipitul nuvelei conține, în formă concentrată, **concepția etică** a lui Ioan Slavici, pe care o ilustrează epic și estetic în „Moara cu noroc". Personajele tragice din nuvelă, îndeosebi Ghiță, dar și Ana, sunt victime ale încălcării acestei învățături străvechi, a bunului simț de sorginte populară. Ioan Slavici este adeptul unui „realism poporal", cu tendințe presămănătoriste. De aceea, ideea de om sărac, dar fericit, în antiteză cu omul corupt de racilele societății burgheze, predomină în toate nuvelele sale. În „Pădureanca", ercina, Simina, ajunge „pui de cuc în cuib străin", evoluând în spațiul malefic de la câmpie, de jos, unde lucrurile nu pot înclina decât înspre rău, iar în „Moara cu noroc" Ghiță se îndreaptă spre o avariție gen Hagi-Tudose sau Harpagon, fiind corupt de puterea banului, ajungând chiar să-și sacrifice în acest scop familia și fericirea. În viziunea lui Slavici, banul, „ochiul dracului", distruge destinele individuale, de aceea fericirea simplă, gen Filemon și Baucis, este de preferat. Pentru a sublinia simetria nuvelei și semnificațiile corespondente, replicii inițiale „– Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit." i se adaugă replica finală a bătrânei: „așa le-a fost data".

„Moara cu noroc" se dovedește, în cele din urmă, a fi „moara cu nenoroc": titlul este simbolic, ținând de tragismul locurilor, care prinde în vârtejul său descendent și personajele principale, pe Ana și pe Ghiță. Singurii care se salvează sunt bătrâna și cei doi nepoți, plecați de acasă înainte de incendiu. De altfel, în spațiul pustei moara este un topos degradat, nota predominantă fiind de pustietate, de loc al diavolului, al Celui Rău.

Ex. 4/ p. 52. Prezintă ambianța în care este plasată cârciuma „Moara cu noroc".

Moara concretizează un punct de confluență între mai multe repere ale lumii reale: spațiale, temporale, sociale, politice. Se poate vorbi de o „moară a lumii", care amestecă personajele într-un imens malaxor și consumă existențele individuale. Moara constituie un **cronotop**, un punct în care se schimbă balanța destinului unui personaj. În cazul lui Ghiță, moartea lui și a Anei este prevestită de cele două cruci de piatră, în timp ce copiii și bătrâna vor trăi, fiind reprezentați de cele trei cruci de lemn.

Drumul către Moara cu noroc semnifică o ciudată coborâre în Infern, într-un univers al patimilor, patima banilor în cazul lui Ghiță și căderea în păcat a Anei. Lumea descrisă aparține stepei, unde umanul supraviețuiește cu mai mare dificultate. Dintr-un alt punct de vedere, este marcat aici un hotar între Purgatoriu și Infern, dinspre câmpurile pustii venind turmele de porci. Semne ale unui teritoriu pustiit se observă chiar la începutul nuvelei: peisajul este arid, cu „arini", „iarbă și mărăcini", ceea ce arată sărăcia extremă. Pădurea de stejari este continuată cu o altă pădure, cioată, semnificând uscarea, apropierea de un teritoriu al morții. Oamenii pustiului sunt personaje infernale, cum este Lică, de aceea și destinul lor suportă rigorile unui tărâm lipsit de umanitate. Corbii, aflați în apropierea unui copac pe jumătate ars de foc, cu crengile uscate, sunt mesageri ai tărâmului celuilalt, ai morții în genere, prevestind evoluția unei lumi lipsite de speranță, pentru că, în final, multe dintre personaje sunt sortite morții. Ghiță este un personaj slab, aflat în antinomie cu bătrâna: el se lasă corupt de puterea malefică a locurilor și de setea de îmbogățire, de aceea jertfește fericirea familială din porniri vindicative, având ca scop demascarea și pedepsirea lui Lică.

Scanned with OKEN Scanner

Stilul lui Slavici respectă principiile estetice ale realismului: natura nu mai e un refugiu pentru visare, ca în cazul romanticilor, ci este invadată de un fenomen al degradării ireversibile, analizat în toată desfășurarea lui. În ansamblu, în manieră realistă și obiectivă, stilul este frust, uneori chiar greoi, aducând aminte de frazele din scrierile cărturărești ale cronicarilor.

Ex. 5/ p. 52. Conturează, pe baza informațiilor din capitolul al III-lea, portretul lui Lică Sămădăul.

Portretul lui Lică este semnificativ, tipic pentru oamenii preriei:

„Lică, un om de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochii mici și verzi și cu sprâncenele dese și împreunate la mijloc. Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin, cu codorîștea de os împodobit cu flori tăiate și cu ghintulețe de aur.

El își opri calul înaintea cârciumei, aruncă o privire la Ana, apoi alta la bătrâna, care ședeau pe laița de lângă masa cea mare din umbra cerdacului, trase cu ochii o raită prin prejur, apoi întrebă unde-i cârciumarul."

Se poate stabili o corespondență între aparența de „uscățiv" a lui Lică și influența pustei din apropiere: după cum se știe, personajele pustei sunt „uscățive", parcă devitalizate. Descrierea pare a face o legătură între trăsăturile fizice și caracterul personajului. Ochii verzi sugerează o anumită șiretenie, accentuată de prezența sprâncenelor „dese și împreunate la mijloc", ascunzând astfel căutătura vicleană. Lică este un om cu dare de mână, căruia îi place opulența, dovadă fiind îmbrăcămintea deosebită: „cămașă subțire și albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint și bici de carmajin".

Ex. 1/ p. 52. A doua venire a lui Lică la „Moara cu noroc" se constituie într-o confruntare pe față între acesta și Ghiță. Fiecare personaj încearcă, prin tatonare, să descopere punctele slabe ale celuilalt. Prezintă înfruntarea dintre cei doi pe baza informațiilor oferite de capitolul V al nuvelei.

Confruntarea dintre Lică și Ghiță are loc pe fundalul unei tensiuni crescânde, firească între două personaje puternice. Lică ia „de la brâu un teanc de bucăți de piele înșirate pe o verigă de sârmă", semnele distinctive ale turmelor sale, fiecare fiind înșirată pe acest război insolit. Pentru a preveni furturile, sămădăul îi cere să urmărească orice mișcare de turme aflate în trecere prin fața cârciumii. Ghiță nu este însă de acord cu subordonarea necondiționată în fața acestuia, replicând „răspicat și aspru" că „înțelegere cu de-a sila nu se poate": „Am doi câni minunați, cum ziceai, și tot ați venit trei inși fără de știrea nimănui. Puteți să ne omorâți pe toți câți suntem aici, și nimeni n-are să știe că voi ne-ați omorât; puteți să luați ce vă place [...]".

Lică nu i se pare lui Ghiță un om cinstit, fiindcă venise pe furiș, „pe potecă", nu pe drum drept, sporindu-i neîncrederea, cârciumarul fiind conștient că tovărășia cu Lică nu duce la nimic bun. Sămădăul devine apoi brutal, cerându-i cheile „de la saltarul mesei, de la dulap, de la orice ladă", înstăpânindu-se cu forța în casa lui Ghiță, chiar luând „cu împrumut", „cu camătă, cu cametele cametelor", bani de la cârciumar, fără însă a-i număra. Pentru Ghiță, Lică devine acum un personaj antagonist, cu care deschide un conflict ce ar putea evolua într-o luptă pe viață și pe moarte: „Ghiță ar fi avut poftă să sară la el și să-l sfâșie în bucăți, dar nu putea, pentru că ceilalți doi erau în apropiere și ar fi trebuit să mântuie prea iute cu dânsul.". Ceea ce-l înfurie cel mai tare este însă aerul batjocoritor al sămădăului, întâmpinat de Ghiță cu un gest de ultimă fermitate: „– Nu te mișca, dacă nu vrei să fie moarte de om!".

Scanned with OKEN Scanner

În această secvență narativă conflictul este **dublu**, prelungit apoi, într-o dualitate constantă, în întreaga nuvelă: unul **exterior**, între Ghiță și Lică, primul neacceptând subordonarea decât cu mare greutate, și altul **interior**, psihologic: Ghiță oscilează între dorința de a se îmbogăți prin orice mijloace și aceea de a scăpa de tirania lui Lică.

Ex. 7/ p. 53. Ana este o femeie profund cinstită, devotată casei și copiilor săi, care a intuit din prima clipă caracterul malefic al lui Lică. Cum explici faptul că o asemenea femeie ajunge să-și înșele bărbatul?

Ana îl respinge la început pe Lică, simțindu-se amenințată de prezența lui, dar, pe măsură ce Ghiță se afundă tot mai mult în afaceri necurate, ea se înstrăinează de soț și se apropie de adversarul acestuia. Ana cade treptat sub influența malefică a lui Lică Sămădăul, care desfășoară împotriva ei o diabolică strategie a pervertirii. Mai mult, ea ajunge să-l considere pe Ghiță o „muiere" în haine de bărbat și crede că, prin intrarea în grațiile lui Lică, își poate proteja soțul. Ana este o ființă slabă, lipsită de discernământ în fața răului insinuat în viața familiei.

Relația, încurajată chiar de bărbatul ei, degenerează, în cele din urmă, în adulter, acesta fiind motivul pentru care Ana este omorâtă de Ghiță, care dorește să-i redea o anumită puritate lăuntrică, lucru realizabil numai prin „dispariția trupului păcătos", metodă ce amintește de Inchiziția spaniolă. În fond, întreaga nuvelă este un spațiu narativ consacrat exorcizării demonilor, a banilor și a pasiunilor trupești, cu multe exemplificări analitice în comentariu.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (SIGMA)

Ex. 2/ p. 43. Care dintre personajele nuvelei sunt statice? Dar mobile?

Din punctul de vedere al schimbării condiției existențiale în roman, personajele pot fi **mobile** și **imobile**, ultimele rămânând neschimbate de-a lungul întregii acțiuni. În accepția lui E. M. Forster, termenii corespunzători pot fi **personaje rotunde** și **personaje plate.**

Ghiță și Ana sunt **personaje mobile**, traversând în cursul acțiunii puternice drame sufletești, în urma cărora suferă mutații caracteriale profunde: Ghiță se lasă dominat de Lică, dar se eliberează în chip radical în finalul nuvelei; Ana alunecă pe nesimțite pe panta viciului, căzând pradă tentațiilor erotice ale sămădăului. Lică este un **personaj imobil**, constant în manifestări și în trăsături. Personaj negativ, Lică exprimă pe deplin simbolistica morții care cuprinde în final personajele principale: biciul pe care-l poartă, un instrument al sclaviei, brâul, amintind de Șarpele cel Rău ce ispitește omul primordial, cuțitul, cu dublă funcție, de apărător al vieții, dar și de instrument egalizator, aducător de moarte.

Lică ascultă mai mult de o cenzură interioară: teama de moarte și de pedeapsa divină. El ascultă la modul sangvinar de legile firii, neputând să perceapă lumea în alt fel decât bazată pe un substrat de interese obscure. Această atitudine a sa se observă în momentul când profanează un locaș sfânt, biserica, în care intră călare. Aici, revenindu-i în minte imagini ale lumii în care trăise și principalele personaje ale nuvelei, este „înspăimântat", cu „un tremur de-ngrijare", căci „multe făcuse în viața sa, dar cele sfinte încă nu le atinsese". Abia acum are revelația puterii divine, care leagă și dezleagă totul, Dumnezeu fiind pretutindeni, căci „pretutindenea, în tot locul și în toate timpurile soarta omului atârnă de întâmplări ale căror tainică legătură el cu mintea lui mărginită nu poate să o coprindă.". Lică este cuprins de frica de moarte: „de nimic nu-i era mai frică decât de moarte; ar fi vrut să trăiască mult și lung, cât ținea lumea".

Scanned with OKEN Scanner

Lică şi Pintea sunt personaje unidimensionale, imobile, care nu suferă o schimbare continuă, ci rămân în tot romanul cu trăsăturile caracterologice iniţiale: Lică Sămădăul este personaj neguros, sumbru, doritor de înavuţire, mergând până la crimă; Pintea este condus de o singură dorinţă, pentru îndeplinirea căreia s-a şi făcut poliţist: pedepsirea lui Lică. Aceste personajele aparţin tipologiei iraţionale, ascultând de „boala sângelui cald", în sensul că nu reuşesc să depăşească substratul primar al existenţei şi se comportă într-un mod vulcanic, ilogic. Pentru Pintea, esenţială este încercarea lui de a-l prinde şi a-l pedepsi pe fostul său partener, pe Lică.

Lică Sămădăul este un personaj care confirmă teoria legăturii biunivoce între genetica defectuoasă a trupului şi deformaţiile sufletului: el ucisese, pentru prima oară, din plăcere, după cum mărturiseşte: „Ghiţă! mulţi oameni au perit la cârciuma asta şi li s-a găsit urma cale de două poştii de aici. De când eşti tu aici, n-a murit încă nici unul.". În viziunea lui Lică, Ghiţă este ruşinos ca fetele mari „nainte de a fi gustat dulceaţa păcatului". Motivaţia crimei apare mai întâi din nevoia de bani, apoi devine o patimă, o boală a „sângelui cald": „Ştiu numai că mă aflam în strâmtorare când am ucis pe cel dintâi om; îmi periseră nişte porci din turmă şi-mi era ruşine să spui c-au perit şi n-aveam bani să cumpăr alţii în locul lor. Apoi am ucis pe al doilea, ca să mă mângâi de mustrările ce-mi făceam pentru cel dintâi. Acum sângele cald e un fel de boală, care mă apucă din când în când.". Febra uciderii este o tară ereditară, personajul simţind cum îi „fierbe şi clocoteşte tot sângele".

Addenda

Magdalena Popescu, 1977

„Slavici e unul dintre cei mai subtili tehnicieni ai contrastului din literatura română. Dar contrastul la el e unul interior, de ritm şi tensiune, opunând în genere nu factori polarizaţi prin definiţie, disimetrici, ci discontinuităţi neaşteptate, care violentează obişnuinţele înrădăcinate ale lecturii."

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

REALISM. Termenul provine din fr. *réalisme*, desemnând o metodă de creaţie ce reflectă, ca o reacţie la romantism, lumea în varianta sa obiectivă, neidealizată, cu preocuparea de a respecta veridicitatea, cauzalitatea, tipicitatea şi caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacţiilor psihice şi al detaliilor. Denumirea curentului a fost dată, într-un volum de eseuri, „Le réalisme" (1857), de Champfleury, scriitor francez care, încă din 1843, condamna „romanescul idilic şi pueril", în timp ce prietenul său Duranty edita efemera revistă literară „Le Réalisme", tribună de propagandă a noii orientări literare.

Curentul fusese prefigurat însă, ca metodă de creaţie aplicată, de Balzac, care îşi întemeiază, în „Comedia umană", o lume proprie, în sensul celebrei sale aserţiuni că este un „secretar al realităţii", purtând „o lume întreagă în cap". Acţiunea romanelor balzaciene se desfăşoară între zidurile cetăţii, într-un orizont închis, impus de realitatea apăsătoare a vieţii. Balzac este un „arheolog al vieţii sociale", un „înregistrator al profesiunilor"; menirea scriitorului este „să compună tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene". În orizontul închis al oraşului, există o varietate aproape infinită de personaje, cele mai multe comune prin lipsa de orizont şi prin absenţa dorinţei de ieşire din banal, din monotonia vieţii, pe care Balzac le grupează de altfel în **caractere**. Spectacolul oferit de aceste păpuşi groteşti este însăşi „Comedia umană", omul apărând în toată realitatea sa de fiinţă minoră şi crudă, departe de vremurile eroice şi de timpul mitic al epopeilor pe care romanul, în epoca modernă, le substituie. Două decenii mai târziu, Flaubert denunţa romanul ce căuta cu orice preţ să susţină o teză socială şi se

Scanned with OKEN Scanner

proclamă adeptul **impersonalității în artă**. **Naturalismul**, descriere științifică a realității, desprins din realism, un fel de exacerbare a observației veridice, abundă în scene dure, patologice. Un tablou din „La terre" de Zola, plin de lupte familiale, de atrocități, de sânge, puroaie, boli, scene de violuri, incesturi, morbidități, se înscrie, neîndoielnic, pe linia descrierii nude, dure, promovată de acest curent literar.

Realismul devine, în proză, curentul dominant al sfârșitului de secol al XIX-lea și al întregului secol al XX-lea, contribuind la realizarea unor ample fresce sociale, o proiecție vastă în ficțiune a complexei realități pe care o străbate lumea modernă. La englezi, realismul a fost promovat de Charles Dickens („Timpuri grele", „Documentele postume ale clubului Pickwick", „Oliver Twist"), la ruși de Dostoievski, („Crimă și pedeapsă", „Frații Karamazov", „Idiotul"), de Tolstoi, cu epopeicul „Război și pace", de Gogol și de Cehov. La americani, lumea negrilor și sclavia, lumea omului mărunt, care se înalță cu greu în viață, sunt prezentate de Harriet Beecher-Stowe, în „Coliba unchiului Tom", și de Mark Twain, în „Aventurile lui Huckleberry Finn", iar mai târziu, în secolul XX, apar promotorii **realismului dur**, William Faulkner de pildă („Orașul", „Cătunul", „Casa cu coloane", „Zgomotul și Furia") imaginând, la fel ca Swift, un teritoriu imaginar din sudul Statelor Unite, Yocknapatawpha, în care își plasează personajele puternice ale lumii sale fictive. Hemingway, în „Bătrânul și marea", trasează parabola omului care încearcă a-și depăși condiția existențială, pescarul Santiago fiind expresia deznădejdii insignifiantei ființe umane în fața imensității lumii, într-o luptă comparabilă cu truda lui Sisif.

La noi, realismul are ecouri aproape simultane cu răspândirea în plan european a curentului, dezvoltându-se pe măsura creării speciilor prozei românești, mai întâi prin **fiziologie**, la Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu, apoi prin **schiță, nuvelă și roman**. Un prim roman notabil în literatura română este „Ciocoii vechi și noi" (1863), de Nicolae Filimon, urmând nuvelele și romanele lui Slavici, romanele lui Duiliu Zamfirescu din ciclul Comăneștenilor, piesele de teatru și schițele lui Caragiale. Realismul devine un curent literar prolific în secolul al XX-lea, prin Liviu Rebreanu, remarcabil fiind romanul „Ion", canonic pentru structura exemplară a acestei specii literare, prin Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, exercitarea realismului prelungindu-se, cu necesarele experiențe novatoare, de-a lungul întregului secol, până la Marin Preda, Petru Dumitriu, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc și la postmodernistul Mircea Cărtărescu.

Realismul reflectă, în planul ficțiunii, o lume de o veridicitate complexă, imitație perfectă a celei reale, personajele nefiind de regulă supuse nici unui act de poetizare inutilă, în afară de sublimul autentic al unor personaje remarcabile și memorabile, rare în această latură tematică. De cele mai multe ori, personajele realiste nu pot ieși din rolurile ce le-au fost repartizate: Julien Sorel din „Roșu și Negru" al lui Stendhal nu reușește să-și împlinească dorința arivistă, doamna Bovary a lui Flaubert se sinucide din lipsă de perspectivă, fiind **provinciala ideală**, la fel ca eroinele din nuvelele lui Mihail Sadoveanu, „Locul unde nu s-a întâmplat nimic" și „Însemnările lui Neculai Manea". Lumea lui Gogol, a lui Dostoievski și Cehov este populată de mici funcționari, cutremurați de vorbele șefului, murind la un strănut neașteptat, alcătuind o societate de intelectuali ce discută despre schimbarea lumii, într-o livadă de vișini, fără a face însă nimic în acest scop, sau de criminali fioroși ce-și scot la iveală adevărata față după lungi deliberări. Jack London („Colț Alb") în Anglia, Flannery O'Connor („Judecata de apoi"), scriitoare din sudul Statelor Unite, danezul Henrik Ibsen, italianul Fogazzaro („Mica lume de altădată") descriu aceeași lume demitizată, defetișizată, lipsită de farmec, **expresie a banalității cotidiene**. Proust, în romanul „În căutarea timpului pierdut", populează universul literar cu duci și conți întârziați în lumea modernă, cu oameni având obscure înclinații patologice, singurele evadări ale scriitorului din celebra cameră cu pereții căptușiți cu plută în care scria fiind în trecut, pe vremea bunicii, în timpuri patriarhale, cu **madlenele** evocatoare înmuiate în ceai. Rememorările acestea sunt pline de nostalgie, dar nu fac decât să pecetluiască condiția tristă a omului modern, supus din ce în ce mai mult unor ambiții deșarte sau unor acute crize de

Scanned with OKEN Scanner

conștiință. Personajele realiste sfârșesc mai totdeauna rău, istoria vieții lor fiind, în cele mai multe cazuri, „istoria unui eșec", aceea a unei înălțări temporare și a unui declin inevitabil. Ele nu-și pot transcende condiția umană, pot, în schimb, să facă avere și să moară împăcate cu soarta (nu mai întâlnim revoltați de tipul eroilor byronieni) sau să rămână sărace, ilustrând temele dominante ale curentului. În „Mara" de Slavici, eroina câștigă bani și respect, dar se dezumanizează fără să-și dea seama, Ion din romanul omonim al lui Rebreanu moare, condamnat parcă de o instanță divină pentru blestemata lui sete de pământ, chiar Otilia lui G. Călinescu își pierde cu timpul aura misterioasă, iar personajele feminine create de Hortensia Papadat-Bengescu, privite din perspectiva temporală, anihilatoare, devin patetice, coborâte din lumea monden la umila condiție umană. Încă din primul roman realist al literaturii române, „Ciocoii vechi și noi" al lui Nicolae Filimon, omul umil de la început rămâne la fel de mizer în final, nereușind să scape din orizontul mărunt al lumii sale nici prin mărire temporară, nici prin avere.

Cum spunea René Wellek, există un **realism etern**, care implică problema epistemologică a relației dintre artă și realitate. Dacă există ceva mai neplăcut, mai rău în lume, atunci el este descris de tușa groasă a realismului, care aneantizează aspirațiile și închide porțile unei evadări salvatoare.

Manualul EDP

GIB I. MIHĂESCU

SEMNELE LUI DĂNUȚ

GIB MIHĂESCU (1894-1935). Nuvelist și romancier. S-a născut la Drăgășani, urmând cursurile liceale la Craiova și cursuri universitare nefinalizate la Facultatea de Drept din București. A debutat la revista „Luceafărul" în 1919, cu o nuvelă, apoi a lucrat la revista „Țara nouă". Nuvelele sale au fost adunate în volumul „La Grandiflora" (1928), cele mai multe explorând universul obsesiv și tensionat al conștiințelor. Romanele au creat impresie în epocă: „Brațul Andromedei" (1930), „Rusoaica. Bordeiul de pe Nistru al locotenentului Ragaiac" (1933), „Femeia de ciocolată" (1933), „Zilele și nopțile unui student întârziat" (1934), „Donna Alba" (1935).

Nuvelă psihologică, „Semnele lui Dănuț" amplifică, de-a lungul textului, un univers obsesiv, o neliniște similară celei a personajelor cehoviene, supuse unor tensiuni dramatice generate de fantasmele minții. Mic funcționar, șef de gară într-o localitate provincială, Dănuț este un personaj emblematic pentru condiția existențială a omului mărunt, cu o viață constând în câteva automatisme și în banalele griji cotidiene, întrerupte câteodată de evenimente tragice, care îl marchează profund destinul. Scriitorul îi conturează un portret în manieră realistă, proiectat într-un mediu de început de secol XX, lipsit de perspectivă, în care comunicarea cu lumea exterioară se face numai prin traseul iluzoriu al liniilor de cale ferată, pierdute în depărtări, într-un **orizont de mister**, neexplorat însă: „Cu mantaua pe umeri și cu șapca roșie pe frunte, cum ieșea de obicei de la serviciu, Grigore Dănuț dădu câteva târcoale peronului îngust și înghețat. Era adânc pierdut în gânduri și atât de atent i se ciuliseră urechile, că parcă se încăpățâna să deslușească șoapta încurcată a vântului istovit de cale și rebegit de frig.". O stare maladivă produsă de friguri și de apropierea unei mlaștini din care izvorăsc miasme și fenomene misterioase accentuează starea obsesivă a personajului.

În această încordare a simțurilor, viziunile sale asupra lumii capătă proporții monstruoase, reprezentate de scriitor în **manieră expresionistă**: sacii de pe peron seamănă cu niște imense ouă de furnică, iar vagonul deschis cu o gură imensă de uriaș decapitat.

Scanned with OKEN Scanner

Grigore Dănuț este șeful stației de tren din Bobeni, manifestând, datorită împrejurărilor vieții, o puternică înclinație naturală către **fantasmele minții**, declanșate, în **incipitul prelungit** al nuvelei, de zbaterea ochilor: „Și ochiul stâng, care dis-de-dimineață nu-l mai slăbise din bătut, se pornea atunci să se zbată și mai nervos în orbită, parcă ar fi vrut să sară din strâmta-i închisoare.". Semnele premonitorii, obsesive, îl „persecutaseră" pe șeful de gară și când îi murise fiecare din cei cinci copii, dispăruți în mod misterios, în locul lor rămânând cinci cruci de lemn în cimitir. Stația Bobeni, departe de lume, este un loc de primire, un receptacul al știrilor negre; morțile copiilor fuseseră prevestite de o ciudată serie de semne, venite parcă din neant, toate acestea inducând în cele din urmă o senzație de lume înecată într-un **marasm existențial**. Șeful de gară mai are o fată, Frosica, pe care o așteaptă să vină de la Craiova, de la pension, dar, în această atmosferă tensionată de așteptare, semnele îi creează o stare de neliniște nefirească, supranormală; de vină este și învecinarea cu o regiune tenebroasă, un ținut mlăștinos, personajul fiind înfrânt sufletește tocmai de aceste miasme ale bălții, purtătoare de germeni maladivi: „Miasmele bălților din marginea satului, care-i dusese la cimitir copiii, nu cruțaseră nici pe Dănuț. Prea viguros ca să-l doboare de-a binelea când îl năpădeau, frigurile acestea îi leșuiau sufletul, îi paralizau voința, îi zugrăveau pe fondul închipuirii gândurile cele mai sumbre.".

Viața la gară se scurge lent, într-un automatism deplin, știrile banale fiind numai mesaje de serviciu, înscriindu-se într-o monotonie deplină: „– Vine Călugăreștí!", spune un impiegat, numit în mod metaforic de șeful de tren „Sfredelul", pentru că vocea sa este „repede și ascuțită", înfigându-se dureros în ureche. Gândurile obsesive ale lui Dănuț reapar când se plimbă pe podeaua de scânduri albe, „basoreliefate de vechime, buburoșate de bătături negurii, pe care praful se așternuse ca pe niște cicatrice", cu speranța că ceasul rău nu are să bată: „Poate n-are să fie nimic". Fantasmele minții șefului de post seamănă cu cele ale lui Stavrache din nuvela „În vreme de război", de Ion Luca Caragiale, personajul prezentând aceleași simptome ale incapacității de a distinge între realitate și ficțiune.

Fantasmele șefului de tren se inserează lent, pe fondul unei aparente normalități: el crede că Frosica, fata lui, venind spre casă cu trenul „printre călătorii înghemuiți ca scrumbiile într-un butoi de băcănie", este din nou bolnavă, cum fusese în ultima vreme la pension. Imaginea fetei este supusă șablonului mintal al șefului de tren, care își văzuse de câteva ori odraslele muribunde: „Ochii stăruiau acum pe rotila pe care se învârtea sulul turtit de hârtie. În cuget i se lămurea Frosica, în tren, pe-un colț de bancă, tremurând de frigurile ei obișnuite, cu ochii mari de boală, cu obrajii trași și firavi, cu broboane de sudoare pe frunte.". În închipuire, capul fetiței cade moale, în timp ce unii din pasageri strigă „Moare, dați-i o lumânare!", iar alții caută un doctor. Pentru pasagerii indiferenți știrea se rezumă simplu: „A murit o fată, un copil!". Fata își doarme, în această **realitate paralelă**, somnul de veci, „cu căpșorul ei blond rezemat pe perinuța canapelei.". Fantasma se propagă chiar cu ochii deschiși, vocile închipuirii lucrând puternic: „O dăm jos la stația următoare. Nu e caz de amendă, dar nu trebuia tras semnalul!".

Pentru a verifica fantasmele minții, Dănuț este gata să-l întrebe pe impiegatul din Bobeni dacă nu este o fată moartă în acceleratul de Prundeni. Universul obsesiv îl determină să confunde realitatea cu ficțiunea și să uite de trenul de Călugărești, căruia îi dă drumul pe aceeași linie cu trenul Frosicăi. Reacția este cumplită:

„– Am dat dru...

Abia atât putu rosti Grigore Dănuț. Și se prăbuși spre aparate, cu mâinile întinse, cu degetele răschirate, cu ochii deschiși peste măsură, dar când își aminti că Răușorul și vestise trecerea acceleratului, se lăsă moale pe scaun, apoi se rostogoli sub masă, insensibil,

Scanned with OKEN Scanner

ca un maldăr informe de boarfe". De data aceasta, o altă catastrofă se poate produce, iar corpul fetei este văzut „în bucăți amestecate cu alte bucăți de corpuri străine".

Un alt personaj, bonom, înscriindu-se în acest cerc al absurdei jovialități, este Loloi, ajutorul șefului:

„— Ați anunțat că a plecat Călugărești, domnule șef? Să nu cumva...

— Am anunțat, minți Dănuț, fără să-și dea seama. Am anunțat, repetă el, dumneata *n-ai văzut* c-am anunțat?...

Și ghearele i se înfipseră nemiloase în beregata din care ieșeau mârâituri atât de nerușinate.

— Omorâtorule, își șoptea el scrâșnind din dinți amenințător, ca în fața unui dușman surprins în plină nelegiuire. **Călăule**, ți-ai omorât fata...".

Dănuț încearcă să motiveze inutil greșeala enormă, să dea vina pe un om misterios, „cu haine de oraș și cu cizme", cu „o mutră de...de...de bolșevic...". Impiegatul îl invită la o „zeamă de varză", în timp ce în mintea lui Dănuț detaliile despre catastrofa iminentă și individul misterios se precipită într-un amalgam neștiut. „Iar în mintea sfârșită a lui Dănuț o nouă nădejde de bucurie începea să mijească, adusă de cea dintâi: dacă ciocnirea nu va avea loc, dacă Frosica va scăpa...".

Fantasmele lui Dănuț au loc într-un cadru aparent normal, însă cu stranii zgomote de piuliță, vestind mesaje secrete, cu așteptări înfrigurate, pentru a vedea dacă se va produce catastrofa feroviară, cu indivizi suspecți, imaginați pentru a scăpa de vina presupusei catastrofe. Imaginile vizualizate de Dănuț sunt tenebroase: „Alături, sunetul piuliței și sunetul vocilor deveneau tot mai voale, tot mai animate. Loloi se pare că spusese o glumă, că doamna Dănuț dădu drumul unui râs cu spasmuri, fără sfârșit.

Râsul acesta se vârî în inima lui Dănuț ca un pumnal. El văzuse iarăși figura de ceară, mânjită de sânge [...]."

Așteptarea, **tema timpului suspendat** între vestirea unei clipe dramatice și momentul parcurgerii acestei teribile angoase, este prezentă și în această scurtă narațiune a lui Cîb Mihaiescu. Metafora existențială teribilă este cea a timpului trecut, aflat între două clipe sângeroase, pe fondul unei teribile treceri inexorabile a secundelor: „Se apropie de geamul cel mare de deasupra mesei de șlefuit și cercetă zarea miazăzilei. Dar într-acolo nu domnea alt decât albul cel mai perfect și liniștea cea mai deplină. Privind pieziș, nu putea să vadă decât cele patru perechi de șine, împreunându-se ca opt coarde pe un gât de liră. Sub sticlirea tremurătoare a gerului, părea că o mână nevăzută le ciupe ușor, neauzit de ușor.

Alături, râsetul, piuliția creșteau de zor. Loloi bătea violent în ușă:

— Ascultă, domnu' șef, una nostimă de tot, domnu' șef...".

Spațiul de așteptare rămâne deschis, **angoasa** șefului de stație amplificându-se în același fel în care fantoma *fratelui „mort"* din nuvela „În vreme de război", de I. L. Caragiale, mărește teroarea existențială a lui Stavrache. Dănuț rămâne într-o așteptare perpetuă, generală tocmai de prezența unei amenințări nedefinite, greu de perceput, fiecare cu implicații grave asupra sa: *fie* moartea Frosicăi din cauza frigurilor, așa cum imaginația sa vie o sugerează, *fie* moartea ei din cauza unui accident petrecut tocmai din neglijența lui. Ambele variante de final sunt catastrofale pentru Dănuț: în ambele își pierde fiica și riscă să fie acuzat pentru neglijență în serviciu. Aceste spaime existențiale derivă dintr-un **temperament patologic**, deplasat, întâlnit la funcționarii de structură cehoviană din mediile provinciale. Tipologic vorbind, drama lui Dănuț seamănă cu aceea trăită de Ivan Dmitrici Cearvakov, din „Moartea unui slujbaș" de Cehov. Aceeași sabie a lui Damocles apasă asupra funcționarului român de la căile ferate în „Semnele lui Dănuț", dar și în „Moartea

unui slujbaş", unde Cearvakov moare din cauza unui strănut trimis în direcţia şefului său, „consilierul de stat Brizjalov, de la Ministerul Comunicaţiilor"

NUVELA FANTASTICĂ

FANTASTICUL. Dintotdeauna omul a avut năzuinţa secretă către altă lume, imaginară, diferită de existenţa cotidiană, banală, limitatoare pentru orizontul său de aspiraţii. Unii psihologi consideră că omul este înzestrat cu o „fantezie originară", menită să-i suplinească deficitul de existenţă, neîmplinirile din viaţa cea de toate zilele. De aceea, şi-a inventat lumi paralele, imaginare, mistere, mituri şi basme, istorii insolite, întâmplări neobişnuite.

În literatură, fantasticul a îmbrăcat, de-a lungul timpului, numeroase forme de manifestare şi de expresie. Există un fantastic al situaţiilor primordiale, al timpurilor originare, manifestate prin hierofanii şi acte revelatorii. Basmele au creat o lume fabuloasă, în care eroi excepţionali se luptă cu forţele răului pentru a asigura victoria binelui. Fantasticul propriu-zis apare odată cu literatura modernă, având ca trăsătură definitorie intruziunea faptului neobişnuit în banalul cotidian, fără a se găsi explicaţii plauzibile pentru insolitul acestei situaţii. Pentru a-şi impune modul de manifestare, fantasticul se prevalează de o fisură a ordinii existente, care creează, cel mai adesea, o stare de incertitudine, de ezitare, din partea personajului şi a cititorului, în înţelegerea unor situaţii, întâmplări, manifestări ale realului. „Fantasticul, consideră Tzvetan Todorov, în «Introducere în literatura fantastică», ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim fantasticul, pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. [...] Este vorba despre un fenomen ciudat, care poate fi explicat în două moduri: prin cauze de tip natural sau supranatural. Posibilitatea de a ezita între aceste două tipuri dă naştere efectului denumit fantastic."

Această formă de literatură începe să fie cultivată de scriitorii romantici, ca manifestare a libertăţii în plan imaginar în raport cu normele rigide ale clasicismului, maeştri în ilustrarea acestui imprevizibil spaţiu literar fiind Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Howard Philips Lovecraft. Noţiunea de literatură ştiinţifico-fantastică, **science-fiction**, aparţine ultimelor două secole, foarte cunoscute fiind romanele lui Jules Verne şi H. G. Wels, iar în ultima vreme ale lui Stanislaw Lem, Gérard Klein, Isaac Asimov. Elemente ale fantasticului sunt întâlnite în literatura română la Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu şi alţii.

Manualul NICULESCU

ION LUCA CARAGIALE

ION LUCA CARAGIALE s-a născut la 30 ianuarie 1852 în satul Haimanale din judeţul Prahova. Între 1868-1870 se înscrie sporadic la cursurile de mimică teatrală ale unchiului său, Costache Caragiali, animatorul unei renumite formaţii teatrale. Debutează cu scrieri umoristice în „Ghimpele" în 1873, sub pseudonimul Carul sau Palicarul; redactează apoi „Claponul", „Calendarul Claponului" şi „Naţiunea română", iar mai târziu „Moftul român". Prima piesă de teatru, „O noapte furtunoasă", este reprezentată în anul 1879, dar succesul răsunător îl obţine scriitorul în 1884, cu „O scrisoare pierdută". În anul următor, „D-ale carnavalului" are o audienţă mai mică la un public ce se recunoştea în multe dintre personajele reprezentate pe scenă.

În 1890, scrie drama „Năpasta". În aceşti ani, elaborează schiţele şi „momentele", „Schiţe uşoare" (1896), „Schiţe" şi „Notiţe şi fragmente literare" (1897), şi îndeosebi „Momente" (1901), despre care George Ranetti spunea: „Nu «Momente», ci

Scanned with OKEN Scanner

«Monumente» trebuia să botezi admirabilul volum!". „Operele complete" i-au apărut în 1908, la Editura Minerva. A murit pe neașteptate la Berlin, la 9 iunie 1912, fiind înmormântat la cimitirul Bellu din București, alături de Mihai Eminescu.

În opera sa literară atât de diversificată, combinată cu o susținută activitate publicistică, Ion Luca Caragiale realizează o **cartografiere umană și morală a unei societăți amorfe, constantă în manifestări**, cu aceleași personaje și tipologii, vechi și ineficiente de când lumea, la fel cum Mihai Eminescu, în „Glossă", fixează legile stagnării lumii într-un păgubitor materialism și într-o reprobabilă lipsă de idealism. Pentru că, în condițiile în care numai decorurile și „măștile" se schimbă, omul nu evoluează semnificativ, iar ansamblul rămâne compus dintr-o serie anonimă de Mitică și Costică, de Lache, Mache, Tache, Pache, Sache sau Stasache, personaje anonime, diferențiate, prin simplificare paronimică, numai prin litera inițială, marcând definitiv, ca și la Kafka (personajul cu nume doar o inițială: K.), dispariția totală a personajului.

La Caragiale, mai mult decât la oricare contemporan al său și poate chiar la scriitorii de mai târziu, se instituie o stranie coincidență între datele și aspectele banale ale realului și universul operei, dispariția granițelor între ficțiunea tipologică și existența cotidiană. Cu alte cuvinte, personajele sale **irup din real**, emană din acesta și se prelungesc, se întorc în el, fiind, în mare măsură, inspirate din cea mai banală realitate. Autorul însuși se simte dirijat de această magmă a cotidianului, controlat de forțele lui absurde, iraționale, având uneori momente de maximă revoltă („sunt amețit, nervii iritați — simt enorm și văd monstruos", „Grand Hôtel *Victoria Română*"), el fiind însă excepția exemplară în lumea stereotipă din ultima parte a secolului al XIX-lea.

Caragiale ocupă în spațiul literar românesc rolul unui novator de necontestat, ca promotor al dramei moderne, în spiritul în care aceasta se va dezvolta în întregul secol al XX-lea în literatura europeană, prin Gordon Craig, Fuchs, Meyerhold, Tairov și, fără îndoială, pe linia literaturii absurdului, prin urmașul său Eugen Ionescu. Modernitatea lui Caragiale mai rar surprinde pe cineva, fiind o evidență îndeobște demonstrată sau asumată, doar rareori evitată printr-o formulă mai puțin tranșantă, ambivalentă, de clasic modern.

Deloc atinsă de caducitatea pe care i o prevedea Eugen Lovinescu în „Mutația valorilor estetice", una dintre marile gafe ale ilustrului critic literar, opera lui Caragiale este o structură deschisă, de modern *avant la lettre*, de perpetuă, chiar incitantă actualitate, concentrând, firește, culmi ale tradiției, dar conținând și direcții neașteptat de moderne pentru evoluția literaturii.

LA HANUL LUI MĂNJOALĂ

În nuvele și povestiri, I. L. Caragiale depășește observația atentă, critică și ironică asupra *realității cotidiene*, deschizând câteva porți către teme și spații epice incitante, receptate ca o *experiență de creație* adaptată la curentele literare ale epocii. Primul aspect ar fi o subtilă **intruziune a fantasticului** în planul real al acțiunii, sporindu-i semnificațiile și nota de mister, ca în nuvelele „Calul dracului", „La hanul lui Mânjoală", „Kir Ianulea", „Abu-Hasan". *Primele trei reprezintă* o împletire între **banalitatea vieții reale**, atât de bine observată de Caragiale, cu **fabulosul folcloric**, în simetrii savante, care dau, de fapt, întreaga valoare artistică a textelor. În „Calul dracului", întâlnirea, lângă o fântână, a unei babe cu un misterios personaj cu coadă și coarne se transformă într-o cavalcadă nocturnă, sublunară, de tip romantic, în care baba devine o frumoasă fată de împărat, revenind la starea inițială, ca în **mitul strigoiului**, odată cu ivirea zorilor. „Kir Ianulea", în care Aghiuță este trimis pe pământ în chip de muritor bogat, seamănă cu „Povestea lui Stan Pățitul", de

Scanned with OKEN Scanner

Ion Creangă, deosebirea constând în faptul că, în nuvelele lui Caragiale, femeia este mai isteață decât dracul.

În toate aceste scrieri, fantasticul se infiltrează insidios în spațiul real, Caragiale, scriitor incontestabil realist, manevrând cu mare artă recuzita unui concept literar care, la vremea respectivă, pătrundea cu timiditate în proza românească, excepție, în linie cronologică, făcând poate numai Mihai Eminescu.

„La hanul lui Mânjoală" dezvoltă aceeași temă a Necuratului din „Calul dracului" și „Kir Ianulea". Aici dracul încurcă, prin semne și întâmplări ciudate, detaliate cu rafinament, drumul tânărului Fănică, logodnicul fetei pocovnicului Iordache, abătându-l pe la hanul stăpânit de o fascinantă cucoană Marghioala. Asistăm la construirea unui **spațiu fantastic**, controlat de forțe ale întunericului receptate într-o **manieră** oarecum **comică**. Locul este izolat, situat parcă într-o altă zonă temporală, „de-acolea, până-n Popeștii-de-sus, o poștie: în buiestru potrivit, un ceas și jumătate". Proprietara hanului este Mânjoloaia, „zdravănă femeie", care, la fel ca în cazul țigăncilor din nuvela lui Mircea Eliade, scapă de datorii și reușește să restaureze hanul în mod miraculos.

Hanul este protejat de forțe magice incipiente, ca și cum enigmatica stăpână ar fi încheiat un pact faustic, care înlătură orice primejdie. Astfel, legendele locului spun că, în timpul unei spargeri, un hoț, „ăl mai voinic, un om cât un taur, a ridicat toporul și când a tras cu sete, a picat jos". Fratele acestuia intră într-o mutenie subită, iar ceilalți doi hoți se retrag atunci când văd, ca prin minune, că sunt urmăriți de zapciu și de dorobanți. Intriga avansează încet, iar oamenii încep să înțeleagă că această faptă nu a fost absolut întâmplătoare, că acolo, la han, se produc lucruri extrem de ciudate. Personajul principal, tânărul Fănică, își povestește întâmplările neobișnuite petrecute pe vremea când hanul Mânjoloaiei era încă în picioare. El sosește la han într-o „seară aspră de toamnă", cu vreme în schimbare. Atmosfera este a hanurilor tradiționale: argatul ia calul vizitatorului în primire și îl duce la grajd, în cârciumă sunt oameni mulți și cântă „doi țigani somnoroși, unul cu lăuta și altul cu cobza". În schimb, cucoana Marghioala se află „la cuptor", focul putând avea aici o semnificație dublă: în primul rând, este o sursă de imortalizare, apoi un simbol pentru tărâmul inferior, pentru iad. De aceea, plasarea cucoanei lângă foc nu este întâmplătoare: femeia e atrasă de flăcările iadului, din moment ce valența acestui element al naturii nu este de imortalizare, ci mai curând de incantare: „Mânjoloaia priveghea cuptorul...".

Descrierea personajului e legată de un anumit conservatorism al legendelor locului: pentru cei din jur, cucoana este „frumoasă, voinică și ochioasă", ținuse un bărbat, iar acesta murise în împrejurări inexplicabile. Pare o femeie fără vârstă, care nu se supune trecerii timpului: „Niciodată însă de când o cunoșteam – ș-o cunoșteam de mult: trecusem pe la hanul lui Mânjoală de atâtea ori, încă de copil, pe când trăia răposatul taică-meu, că pe acolo n-era drumul la târg – niciodată nu mi se păruse mai plăcută...". Tânărul este atras de feminitatea străsnică a Marghioalei, într-o confuzie lăuntrică generată de frumusețea femeii și de necesitatea de a ajunge la timp la casele pocovnicului Iordache: „M-am apropiat pe la stânga ei, cum era aplecată spre vatră, și am apucat-o peste mijloc; ajungând cu mâna de brațul ei drept, tare ca piatra, m-a-mpins dracul s-o ciupesc.". Dialogul ambiguizează și mai mult atracția erotică tulbure: tânărul, cuprins de elanul vârstei, încearcă să afle ce este în spatele acestui mister: „– Să-mi dai... să-mi dai... Dă-mi ce ai dumneata.". Limbajul acesta ambiguu, cu subtilități incitante, și atmosfera de mare sărbătoare, în care toate detaliile interiorului au o strălucire aparte, edifică treptat eșafodajul unei **atmosfere fantastice**, cu aparență de **straniu** și de **ireal**. Pentru că imediat apare replica acestei **femei-taumaturg**,

Scanned with OKEN Scanner

inițiată în secretele care l-au îndemnat la drum, amintindu-i de viitorul său socru, „pocovnicu Iordache", și de datoria pe care o are de împlinit, de a se logodi cu fata cea mare a acestuia. Intriga amoroasă care urmează, între elanuri și ezitări, ține de **regia comică** a lui Caragiale.

Ca în orice loc unde se manifestă forțele negative, semnele divine lipsesc: „pe toți pereții – nici o icoană". Ba chiar Marghioala spune, cu un ton de întoarcere a feței de la lumea divină: „– Dă-le focului de icoane! d-abia prăsesc cari și păduchi de lemn...". Un **personaj magic**, adjuvant și el în constituirea **ritualului infernal**, este motanul, care sare speriat în momentul în care eroul își face semnul crucii. Cina de la han este copioasă, demnă de personaje pantagruelice: „pâne caldă, rață friptă pe varză, cârnați de purcel prăjiți, și niște vin! și cafea turcească!", iar mai târziu „o jumătate de tămâioasă", făcând ca timpul să-și piardă curgerea normală, cum se întâmplă în universul cronoliniar, o jumătate de oră, cât își propusese Fănică să stea la han, devenind două ore și jumătate, într-un relativism spațio-temporal deformat. Ca urmare a acestei **distorsiuni temporale**, afară elementele naturii încep să se manifeste în mod năvalnic: „S-a pornit un vânt de sus... vine prăpăd.".

Ceea ce se întâmplă în continuare, ca în credințe populare vechi, ține de o regie dinainte pregătită: la plecare, când vântul urlă foarte puternic și eroul vrea să plătească, cucoana îi șoptește misterios că îi va plăti când se va întoarce. Din moment ce barierele temporale sunt sfărâmate, atunci și spațiul devine cognoscibil pentru ființa care îndeplinește ritualul magic, Marghioala. Senzațiile din acest univers dezlănțuit, în care totul este răsturnat, sunt extreme: călărețul simte o durere puternică în coșul pieptului, îl doare capul, coastele îl ard, coordonatele spațiale se învălmășesc. Un fel de chin care vine dinspre tărâmul inferior, al Satanei, și determină mersul evenimentelor.

Furtuna se transformă treptat într-o ceață difuză, un fel de acalmie după tulburarea extremă a zonelor atemporale. Dar tocmai în această acalmie apare „o căpriță mică neagră; aci merge, aci se-ntoarce", încurcând și mai tare cărările personajului. Căprița neagră, ca ieșită din smoala Tartarului, identificată mai târziu într-un „ied negru foarte drăguț", este un alt personaj adjuvant al povestirii. Precum calul năzdrăvan din basmele românești, iedul, luat în desagă, îndreaptă călărețul prin pustie, spre locul inițial, la han, centrul acestor forțe negative. Dintr-o dată, regizorul nevăzut al acestor evenimente rotește întâmplările pe făgașul prestabilit, le determină mersul înapoi, folosindu-se de magia timpului reversibil și circular, manipulat, în cazul de față, de ființe cu însușiri supranaturale evidente. Nu întâmplător, după ce misiunea este îndeplinită și flăcăul ajunge în locul din care plecase, iedul dispare din desagă. Mai mult, iedul este al „gazdii", al Marghioalei, adică aparține, fără îndoială, Necuratului, al cărui nume este, de altfel, repetat cu insistență: „– Ucigă-te toaca, duce-te-ai pe pustii!".

Reintrarea în spațiul infernal, densificat însă cu plăceri ale pierzaniei, culminează cu pierderea oricăror repere temporale: flăcăul petrece la cucoana Marghioala multă vreme, aparent fără sfârșit, în același relativism al timpului, instaurat în spațiul nou creat. Eliberarea de forțele Necuratului are loc ulterior, prin primenire într-un schit, printr-un îndelungat exercițiu de lepădare de Satana, prin „post, mătănii și molitve": „Aș fi stat mult la hanul Mânjoloaii, dacă nu venea socru-meu, pocovnicu Iordache, Dumnezeu să-l ierte, să mă scoată cu tărăboi de acolo. De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă și m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească, a pus oameni de m-au prins și m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii și molitve.".

Într-o altă noapte limpede de iarnă, în **timpul real** de data aceasta, se află sfârșitul Marghioalei. Hanul luase foc pe neașteptate, iar femeia malefică se întorsese în locul de

Scanned with OKEN Scanner

unde venise, „subt un morman uriaş de jăratic". Pactul faustic fusese respectat. Povestirea se încheie însă în registru ironic, sub semnul unei repetabilităţi posibile, căci experienţa eroului era cvasicunoscută, poate fusese trăită, sub o altă formă, şi de pocovnicul Iordache: „– Da dumneata de unde ştii? – Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!".

FANTASTICUL SITUAŢIONAL ŞI FOLCLORIC. „La hanul lui Mânjoală" conţine un fantastic situaţional întemeiat pe sugestii folclorice. Satul se vede de departe, „ca la o bătaie bună de puşcă", fixat în noapte printr-o lumină puternică. Mânjoloaia era o femeie zdravănă, cu o pricepere în afaceri ieşită din comun: „acuma s-a plătit de datorii, a dres acaretul, a mai ridicat un grajd de piatră". Ciudată este şi întâmplarea cu oamenii care încearcă să spargă casa Mânjoloaiei: „Unul dintre ei, ăl mai voinic, un om cât un taur, a ridicat toporul şi când a tras cu sete, a picat jos. L-au ridicat repede! era mort...". Hoţii pleacă speriaţi, purtând şi mortul cu ei, însă nenorocul îi însoţeşte de la un capăt la altul al aventurii: în faţă le apare „zapciul cu mai mulţi inşi şi cu patru dorobanţi călări". Cu mutul nu au mai avut ce face: „L-au bătut până l-au smintit, ca să-i vie glasul la loc – degeaba.".

Chiar peripeţiile personajului-narator demonstrează apariţia unei falii în ireal: „Rătăcisem vreo patru ceasuri... În câţiva paşi am ajuns la poartă. La odaia cocoanii Marghioalii lumină, şi umbre mişcă pe perdea...". Hanul este un **topos fantastic**, un punct de contingenţă cu irealul, similar poate cu spaţiul de pe o fantomatică navă wagneriană. Aici se află şi „patul cel curat", şi un ied, poate simbol al Celui Rău. Locul e de o curăţenie remarcabilă: „Ce pat!... ce perdeluţe!... ce pereţi!... ce tavan!... toate albe ca laptele. Şi abajurul şi toate cele lucrate cu igliţa în fel de fel de feţe...". Mânjoloaia îl fascinează, prin farmece neelucidate, pe bărbatul aflat în pragul căsătoriei, de unde şi revenirea de trei ori la enigmatica hangiţă: „De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă şi m-am întors la han, până când, bătrânul, care vrea zor-nevoie să mă ginerească, a pus oameni de m-au prins şi m-au dus legat cobză la schit în munte: patruzeci de zile, post, mătănii şi molitve. Am ieşit de-acolo pocăit: m-am logodit şi m-am însurat.".

Finalul nuvelei pare **închis**, prin arderea din temelii a hanului: „arsese până-n pământ hanul lui Mânjoală îngropând pe biata cocoana Marghioala, acu hârbuită, subt un morman uriaş de jăratic.". Replica finală însă, a bătrânului pocovnic, „asta-i altă căciulă!", pare să introducă în faliile spaţiului narativ neexplorat în totalitate altă poveste ciudată cu personajul feminin de la hanul lui Mânjoală.

Roger Caillois vorbeşte despre intruziunea fantasticului în lumea obişnuită: „Basmul se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine şi în care magia este lege. Supranaturalul nu este aici înspăimântător, nici chiar uimitor, pentru că el constituie substanţa însăşi a acestui univers, legea sa, climatul său. El nu violează nici o armonie: face parte din lucruri [...]. În schimb, în fantastic, supranaturalul apare ca o ruptură a coerenţei universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, ameninţătoare, care sfarmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate până atunci riguroase şi imuabile.".

Addenda

G. Călinescu, 1941

„În *La Hanul lui Mânjoală*, nuvelă foarte imitată în spiritul ei de prozatorii următori, miraculosul formează sâmburele însuşi. Edgar Poe e adus la proporţiile moderate ale superstiţiei. Dragostea de văduvă care ameţeşte pe tineri e pusă în legătură cu puterile infernale, Mânjoloaia, hangiţa, cu diavolul. Lucrurile se petrec la veşnicul han, locul răscrucilor şi al tuturor tainelor. Tânărul rătăceşte câteva ceasuri pe furtună, cu gând de a se duce la logodnică şi se învârteşte ca printr-o forţă misterioasă în jurul hanului, unde Mânjoloaia îl aşteaptă cu farmecele ei. Clarobscurul misterios e remarcabil..."

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA ELIADE

Opera lui **MIRCEA ELIADE** (1907-1986) este vastă, putând cu greu să fie străbătută în toată complexitatea ei. Dintre lucrările literare propriu-zise, menționăm în ordine cronologică: „Romanul adolescentului miop", „Memoriile unui soldat de plumb" (1922), „Isabel și apele diavolului" (1930), „Maitreyi" (1933), „Lumina ce se stinge" (1934), „Șantier" (1935), „Huliganii" (1935), „Domnișoara Christina" (1936), „Șarpele" (1937), „Secretul doctorului Honigberger" (1940), „Noaptea de Sânziene" (1955), „Nuvele" (1963), „Pe strada Mântuleasa" (1969), „În curte la Dionis" (1978), „Nouăsprezece trandafiri" (1980), „Memorii" (1980). Iar lucrările științifice sunt numeroase și de o profunzime ce i-a asigurat o incontestabilă notorietate mondială: „Yoga. Essais sur les origines de la mistique indienne" (1936), „Mitul reintegrării" (1942), „Comentarii la legenda Meșterului Manole" (1943), „Tratat de istorie a religiilor" (1949), „Sacrul și profanul" (1956), „Aspecte ale mitului" (1963), „De la Zalmoxis la Genghis-Han" (1970), „Istoria credințelor și ideilor religioase" (1976-1978).

Manualul CORINT 1

LA ȚIGĂNCI

Mitul, fascinantă noțiune a antropologiei moderne, își găsește, în opera de savant și de scriitor a lui Mircea Eliade, locul cel mai înalt, pe care niciunul dintre celelalte concepte ale hermeneuticii sale nu îl poate atinge. De la lucrările de început, „Alchimie asiatică" (1934), „Cosmologie și alchimie babiloniană" (1937), „Mitul reintegrării" (1942), „Comentarii la legenda Meșterului Manole" (1943), până la „Sacrul și profanul" (New York, 1959), „Aspecte ale mitului" (1963), „De la Zalmoxis la Genghis-Han" (1970) și la monumentala „Istoria credințelor și ideilor religioase" (1976, 1978, 1983), studierea miturilor este preocuparea capitală a acestui „homerid al istoriei religiilor care a transformat disciplina cunoașterii mitologice într-o epopee a ideilor" (Ion Lotreanu).

Congeneră acestui vast câmp teoretic, literatura lui Mircea Eliade își aprofundează temele și structurile pe măsura dezvoltării excepționale a operei savantului, asumându-și progresiv, în romane și îndeosebi în nuvele, funcția revelării mitului, a existenței mitice în cotidianul desacralizat, a **istorilor sacre** originare, uitate, ce irump însă în chip neprevăzut în real, tulburându-i planurile, generatoare de timp și de spațiu fantastic. Pentru Mircea Eliade, mitul este viu („**le mythe vivant**"), trăiește, pentru inițiați, și astăzi, într-o resurecție sui-generis, prin așa-numita **spărtură în real**, semne ale lui, învăluite de repetate aluviuni profane, putând fi receptate prin practici inițiatice sau prin întâmplări neobișnuite, unele inexplicabile, care situează personajele la contingența cu irealul. Procedeul spărturii în real, prin care se revarsă timpul și spațiul fantastic, creând, în lumea concretă, profană, o altă ordine, deseori neinteligibilă, este folosit mai întâi, mai mult ca tehnică literară, în nuvelele de tinerețe, în „Nopți la Serampore" și „Secretul doctorului Honigberger" (1940), de exemplu, tema indică a ascezei și a practicilor yoga constituind suportul teoretic și estetic al justificării în plan epic a evenimentelor. În nuvelele mai noi, reunite în volumul „În curte la Dionis" (1981), personajele principale sunt purtătoare de semne mitice, ele înseși descoperindu-se prin lectură similar revelării mitului. „Istoria adevărată" a lor, învăluită, ca și adevărul originar al mitului, de numeroase straturi profane, se descifrează prin efort inițiatic, prin capacitatea de interpretare, ca și în cercetarea științifică, a numeroaselor semne, de evitare a pistelor false, înșelătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Situată cronologic între aceste două etape distincte, apărând în 1959, nuvela „La ţigănci" ilustrează, ca temă, **drama** (chiar tragedia, ar spune personajul principal) **omului profan**, incapabil de a descifra semnele mitice, de a învinge **amnezia** conştiinţei moderne, de „a trăi mitul" şi a-l reintegra în spaţiul profan, redând evenimentelor caracterul semnificativ şi exemplar al întâmplărilor originare. Sub aspectul tehnicii literare, întâlnim un savant scenariu al fantasticului, faliile de real şi de ireal interferându-se imprevizibil, cu semne deduse numai de lector, neconştientizate însă de personajul principal, care, pe tot parcursul nuvelei, rămâne **un străin în labirint**, fiind mai mult condus de actele sale decât conducător al lor. Modestul profesor de liceu, Gavrilescu, personajul central al nuvelei, **nu înţelege** până la capăt **experienţa iniţiatică**, unică şi exemplară, la care este supus, interpretând faptele numai în planul realului, cu instrumentele logicii comune, care semnifică de fapt suficienţa funciară a omului. Gavrilescu nu este numai omul comun al timpurilor moderne, ci exprimă chiar condiţia umană, omul care, săvârşind păcatul originar, a greşit la începuturi şi greşeşte în continuare, fără capacitatea iniţiatică de salvare. Gavrilescu a ratat în tinereţe o mare iubire, pentru nemţoaica Hildegard, iubirea unică, primordială, şi de aici începe ceea ce numeşte el însuşi „tragedia vieţii mele".

Dacă ne-am situa numai în planul realului, aşa cum este perceput de personajul principal, facticitatea nuvelei s-ar putea rezuma cu uşurinţă. Începutul acţiunii e fixat pe o stradă din Bucureşti, într-o după-amiază caniculară, pe la ora trei, când profesorul Gavrilescu se întoarce acasă cu tramvaiul de la o lecţie particulară de pian. Căldura copleşitoare îi dă o locvacitate deosebită, dialogurile concentrându-se însă asupra a două subiecte: aventurile celebrului colonel Lawrence în Arabia şi o grădină misterioasă, un loc rău famat, în care trăiesc nu mai puţin misterioasele ţigănci. Profesorul constată că a uitat partiturile la Otilia Voitinovici, eleva sa, pe care o meditează la pian, şi de aceea coboară şi încearcă să ia tramvaiul în sens invers, însă îl pierde şi nimereşte în cele din urmă, mai mult din curiozitate, la ţigănci. Aici este pus să aleagă, dintre trei fete tinere, pe cea care este ţiganca, dar, din două încercări, nu reuşeşte. Le povesteşte acestora „tragedia vieţii" sale, marea iubire pentru Hildegard, pe care o pierduse pentru mai comuna Elsa, cu care se şi căsătorise. Fetele îl părăsesc şi Gavrilescu rătăceşte printr-un labirint ciudat, se înfăşoară la un moment dat chiar într-o draperie, ca într-un giulgiu care îl sufocă. Reuşeşte, până la urmă, să iasă din grădină, dar constată, cu perplexitate, că nimic nu se mai potriveşte cu ce a fost înainte. Deşi pare să fie ora opt şi aceeaşi căldură înăbuşitoare, pe strada Preoteselor, la numărul 18, unde locuiau madam Voitinovici şi Otilia, găseşte altă familie, vechea locatară mutându-se de opt ani în provincie. În tramvai constată că banii pe care îi are au ieşit din circulaţie. Ajuns acasă, neverosimilul şi perplexitatea continuă: cheia nu se mai potriveşte la uşă, i se spune că acolo locuieşte o familie străină, Stănescu, iar o vecină cunoscută a murit de cinci ani. De la cârciumarul din colţ află că soţia sa, Elsa, a plecat înapoi în Germania, în urmă cu doisprezece ani, imediat după dispariţia neexplicată a lui Gavrilescu... În final, el se întoarce la ţigănci, unde o găseşte, în chip neaşteptat, pe Hildegard, nemţoaica pe care fusese sfătuit să o aleagă de la început, şi porneşte împreună cu ea spre pădure, conduşi de un birjar misterios.

Pe acest traseu epic, **inserţia**, invazia **irealului** se face treptat, prin semne multiple, a căror punere în coerenţă este destul de dificilă, poate niciodată dusă până la capăt. La început, nimic nu anunţă fapte neobişnuite. Discuţiile din tramvai urmează o logică invariabilă: oamenii vorbesc în virtutea inerţiei, din plăcerea de a comunica. Dialogul are însă o gratuitate aparentă, întrucât devine aluziv, conţinând sensuri subtile, ce se vor regăsi mai târziu, în cuprinsul nuvelei. În primul rând, căldura este năucitoare, fenomen

Scanned with OKEN Scanner

meteorologic aproape unic: „E teribil de cald! – spuse el deodată. Nu s-au pomenit aşa călduri din 1905!...". Nici evocarea colonelului Thomas Edward Lawrence, scriitor, aventurier şi soldat englez implicat în luptele de eliberare din deşertul Arabiei, nu este întâmplătoare. Pe acesta „arşiţa aceea a Arabiei [...] l-a lovit în creştet ca o sabie...". Emisia aceasta energetică în exces este ilustrată foarte bine în literatura deşertului, loc în care omul se confruntă zilnic cu stihia dezlănţuită, unde prizonierul prins la mijloc nu are decât două posibilităţi: să supravieţuiască sau să piară. La o probă iniţiatică despre viaţă şi moarte este supus şi Gavrilescu.

Subiectul cel mai delicat al discuţiilor din tramvai (şi de fapt din tot oraşul) este locul numit **la ţigănci**. Deşi „este o ruşine", „este nepermis" să vorbeşti despre el, „toată lumea vorbeşte". Gavrilescu admiră îndeosebi casa, grădina şi nucii bătrâni, umbra deasă, răcoarea contrastantă cu arşiţa din jur. În ciuda acestui fapt, nu ştie nimic despre ţigănci, nici măcar când şi de unde au venit. Întrebare tulburătoare, căci deschide spaţiul presupunerilor, al irealului şi are corespondenţă directă cu semnificaţiile titlului. Cine sunt ţigăncile? Cine sunt ţiganii, ne-am putea întreba, cu puterile lor ciudate, vaticinare? Misterul care planează asupra acestui neam poate fi esenţial, în nuvelă, pentru definirea unei serii întregi de fapte literare. Ov. S. Crohmălniceanu are o teorie aparte într-un text science-fiction, „Cele zece triburi pierdute" (din volumul „Alte istorii insolite"): ei sunt neptunienii care s-au retras pe Pământ pentru a scăpa dintr-o catastrofă întâmplată pe planeta lor natală. Supuşi unui sinistru accident, ei găsesc o modalitate originală de a se salva, aceea de a se refugia în trecut, nu în îndepărtatul viitor, unde nu-i aştepta nimic bun, retrăind deci stările originare, un **dejà vécu**, repetând de mii de ori o existenţă care încetul cu încetul se schimbă, evenimentele neplăcute fiind înlăturate datorită acestei insolite memorii a viitorului. Dintre aceştia, spune Ov. S. Crohmălniceanu, doar câţiva îşi mai rememorează starea iniţială, explicându-se astfel capacitatea lor de a ghici, venită dintr-o **memorie viitoare**.

Ţigăncile din nuvelă se află dintotdeauna în oraş; erau încă de pe vremea când Gavrilescu era un tânăr profesor de liceu. Grădina este şi ea la fel, cu nuci bătrâni, care ajung la adevărata maturitate după cincizeci de ani. Dar ceea ce se întâmplă în grădină este un mister desăvârşit: ţigăncile sunt personaje fără faţă, despre care nu se ştie dacă se schimbă odată cu trecerea anilor. Chiar şi existenţa unui astfel de aşezământ în mijlocul oraşului este un lucru greu de înţeles pentru cine nu percepe altceva decât simpla realitate: „Gavrilescule, mi-am spus, să presupunem că sunt ţigănci, mă rog, dar de unde au ele atâţia bani? O casă ca asta, un adevărat palat, cu grădini, cu nuci bătrâni, asta reprezintă milioane.". Pe neaşteptate, suntem martorii apariţiei **ilogicului**, care sfidează normalul, constituind o abatere, o **intruziune a irealului**. Conversaţia din tramvai, din banală şi neînsemnată, tinde să descifreze sensuri, semne ce nu se lasă revelate. Gavrilescu, deja atras de acest loc misterios, urmează pas cu pas calea sinuoasă care duce către ireal. Negăsind o explicaţie plauzibilă, personajul se află la fel de neputincios în faţa **porţilor irealului**, care, fără nici un motiv, sunt gata să se deschidă în faţa lui; el e lovit în cap de acelaşi soare nemilos, care deformează totul pe pământ, imagini, peisaj: „Coborând, Gavrilescu regăsi arşiţa şi mirosul de asfalt topit.". Apropierea de celălalt tărâm nu este fără urmări: deodată, dintr-o **memorie de mult pierdută**, îi apar imagini din alte vremi, când, fiind student la Charlottenburg, **uită** de Hildegard, marea lui iubire, şi, din milă, se dedică Elsei, viitoarea soţie. „Zu-spät!", „Prea târziu!", îi răspunde conştiinţa involuntară: el ratase **trăirea adevărată** a acelui timp, săvârşise păcatul iniţial, primul din şirul de greşeli ale vieţii,

Scanned with OKEN Scanner

„tragedia vieții mele", soluția cea mai rea din multe posibile: „...dacă în seara aceea, la Charlottenburg, n-aş fi intrat cu Elsa într-o berărie, [...] viața mea ar fi fost alta.".

Ca în apropierea unei mari surse de energie, el simte instinctiv, dar nelămurit, **prezența celuilalt tărâm**, care îi este predestinat: „...simțea deasupra capului aceeaşi lumină albă, incandescentă, orbitoare [...]. Când zări de departe umbra deasă a nucilor, simți cum începe să-i bată inima şi grăbi uşor pasul.". **Ultimul semn al realului** pe care îl lasă în urmă, „tramvaiul gemând metalic", se depărtează; hotărârea este luată: „Prea târziu! – exclamă. Prea târziu!...".

Grădina este **un loc magic**, este spațiul de trecere în ireal, o **poartă a irealului**, păzită de semne ezoterice, cum se mai întâlnesc şi în alte nuvele: **o fântână** sau **muntele**, în „Pe strada Mântuleasa", **marea**, în „Un om mare". E un fel de tărâm, întâlnit uneori şi în basmele româneşti, în care stăpânesc **forțe nevăzute**, răspunzătoare pentru buna desfăşurare a lucrurilor în universul profan. Grădina țigăncilor se află într-o spărtură în real, într-**o falie energetică**, la limita dintre căldura toridă a după-amiezii şi „o neaşteptată, nefirească răcoare", conservată parcă din vremuri primordiale, de la începutul începuturilor, din giganticele păduri arhaice, capabilă chiar de transmutație spațială: „Parcă s-ar fi aflat dintr-odată într-o pădure, la munte.". Pe Gavrilescu îl cuprinde „o infinită tristețe", la gândul că trecuse de atâția ani prin fața grădinii şi nu descoperise deliciile ei ascunse. Acum, „deodată se trezi în fața porții...". Îl întâmpină un fel de **Cerber**, mai întâi o fată „tânără, foarte frumoasă şi foarte oacheşă", ce deține cheia spre locul de dincolo, apoi o bătrână care îl aştepta curioasă parcă să-l vadă ieşit din transa datorată intrării în locul magic. Cele două femei sunt de fapt unul şi acelaşi personaj, una la început de viață, cealaltă la un imaginar sfârşit, căci personajele ireale nu mor cu adevărat, ele se conservă, luând diverse înfățişări. Secvența aceasta se încheie cu o ultimă imagine a lumii lăsate în urmă, un zgomot infernal de tramvai, amplificat de rezonanțe insuportabile, stinse însă curând.

Faptul că **a trecut dincolo** este demonstrat prin coincidențe stranii: timpul, la început normal, pare să se fi oprit; baba, care ştie acest lucru, constată cu tonul cel mai firesc din lume: „Nu e grabă, avem timp... să ştii că iar a stat ceasul!". Şi imersiunea spațială este extrem de semnificativă: revelația irealului se produce într-**un spațiu arhaic**, un bordei, unde este condus de aceeaşi țigancă oacheşă de la intrare. Singura condiție ce i se pune, aproape o poruncă, este aceea de **a ține minte**, de a nu uita că a ales o țigancă, o grecoaică şi o evreică. Dar dintru început greşise: respinsese nemțoaica. Cerința aproape imperativă de **a ține minte** face distincția între omul profan şi omul primordial: omul supus legilor universului profan este predestinat să greşească, fiindcă a greşit la începuturi, în starea primordială, pentru aceasta fiind izgonit din Paradis, condamnat să repete la nesfârşit această nefericită opțiune. Pentru a fi reprimit, trebuie să elimine greşeala, dovadă că poate să ajungă din nou la condiția paradiziacă. Chiar drumul spre bordei, locul **hierofaniei**, al inflexiunii dintre sacru şi profan, este marcat de o natură blândă, paradiziacă, sugerând parcă o regresiune spre acel *in illo tempore* al vremurilor imemoriale, o **regresiune spre timpul mitic**, creator. Camera în sine oferă un **spațiu transgresat**, în care dimensiunile pot fi înşelătoare, fără contur: „în semiîntuneric paravanele se confundau cu pereții". Transgresiunea nu urmează numai realitatea tridimensională, ci şi una temporală: el se simte tânăr, ca pe vremea când era cu Hildegard. Iar cele trei fete care îl întâmpină, o țigancă, o evreică şi o grecoaică, nu sunt numai ceea ce par, ci mult mai mult; ele pot fi **cele trei Parce**, care stabilesc destinul, **cele trei gune**, de care vorbesc mitologiile indiene, sau **cele trei Mume**, de care aminteşte opera goetheeană, apariții fantomatice, care se arată din

Scanned with OKEN Scanner

când în când profanilor, urmându-şi propriile căi pentru a-şi face simţită prezenţa: „odaia începu să se lumineze într-un chip misterios, ca şi cum ar fi fost trase încet, foarte încet, lăsând să pătrundă treptat lumina după-amiezii de vară... nicio perdea nu se mişcase, înainte de a da ochii cu cele trei tinere fete.". El, Gavrilescu, este aici pentru a-şi înfrunta soarta, dar **nu o ştie**, iar greşelile pe care le poate face sunt, fără doar şi poate, inevitabile. Pentru a reuşi, el ar trebui să recunoască spaţiul şi să declanşeze simţurile ancestrale cu care era dotat omul mitic, acea memorie a trecutului adânc închisă în fiecare om, uitată.

Cele Trei sunt de o frumuseţe ireală, cum numai nişte fiinţe divine pot să fie, de o tinereţe explozivă, care le oferă un farmec aparte; ele sunt **întrupări**, viziuni fantastice, care nu pot să îmbătrânească: „Cea care făcuse un pas spre el, pe de-a-ntregul goală, foarte neagră, cu părul şi ochii negri, era fără îndoială ţigancă... A doua, şi ea goală, dar acoperită cu un voal verde-pal, avea un trup nefiresc de alb şi strălucitor ca sideful... nu putea fi decât grecoaica. A treia, fără îndoială, era ovreica: avea o fustă lungă de catifea vişinie, care-i strângea trupul până la mijloc, lăsându-i pieptul şi umerii goi, iar părul bogat, roşu aprins, era adunat şi împletit savant în creştetul capului.". O imagine perfectă, pe care **fiinţele realului** nu o pot avea. Dar Gavrilescu nu ştie acest fapt; el consideră că în faţa lui se află simple fete tinere, surprinse într-o secvenţă de timp favorabilă. De aceea, răspunsurile sale sunt confuze, lipsite de direcţionalitate, de precizie. Odată ce greşelile încep, ţiganca nefiind ghicită din prima încercare, este prins **în horă**, fără posibilitatea de a se împotrivi. Această **învârtire rituală** este o **reiterare a vieţii** sale, răsucită în mii de etape succesive, toate fiind greşite. Ca o consecinţă a greşelii lui, mediul se schimbă; totul ar fi putut să fie altfel, dar el a greşit, fără să-şi dea seama, fiind prin urmare privit cu reproş de fata cea oacheşă: „Nu m-ai ghicit, şopti fata cu un aer întristat. Şi totuşi, ţi-am făcut semn cu ochiul că nu eu sunt ţiganca, eu sunt grecoaica.".

Odată ratată prima parte a probei la care a fost supus, **timpul**, până atunci **suspendat**, revine în scenă, presându-l pe martorul involuntar al propriei vieţi, căci greşeala se reverberează în viaţa sa reală, semnificând pierderea lui Hildegard: „E târziu, şopti ea din fugă, şi iarăşi i se păru că vocea e ca un şuierat care-l ajunge de foarte departe.". Grecoaica a rămas în afara timpului, el a ieşit însă din această zonă privilegiată şi a **reintrat în trecut**, rămânând acolo pentru o vreme nedefinită, rătăcind printre fantomele propriei vieţi: dacă nu ar fi întâlnit-o pe „fata tânără care plângea cu hohote, plângea cu obrazul ascuns în mâini", ar fi fost evitată **tragedia vieţii sale**. Încurcat de viitor, el se refugiază în trecut, rătăcindu-se în labirintul miilor de posibilităţi pe care le-ar fi avut ca să-şi schimbe destinul, dar pe care le-a ratat din cauza incapacităţii de a cunoaşte adevărata faţă a lucrurilor. În felul acesta îşi ratează şi viitorul. Venind dintr-un univers profan, Gavrilescu nu înţelege că jocul ghicitului are altă semnificaţie decât aceea a unui simplu amuzament, că leagă şi dezleagă **graniţe ale timpului** pe care el le poate percepe.

Ceea ce ratează el este ocazia de a se găsi faţă în faţă cu **propriile Ursitoare**: „Gavrilescule, fetele astea aşteaptă ceva de la tine. Fă-le plăcerea. Dacă vor să le ghiceşti, ghiceşte-le. Dar atenţie! Atenţie, Gavrilescule, că, dacă iar greşeşti, te prind în hora lor şi nu te mai deştepţi până la ziuă...". Încercarea eşuează din nou; ca unul care **a pierdut simţul arhaic**, capacitatea sa de raţionament fiind total inoperantă în lumea primordială, el se **rătăceşte în labirint**, nu îl biruie, pierzând astfel contactul cu lumea irealului, rămânând la graniţa dintre cele două lumi incompatibile. Reacţia celor trei fete este pe măsura proporţiilor eşecului: „Fetele împietriră, ca şi cum nu le-ar fi venit să creadă.". Încercarea a fost una singură, irepetabilă, eşuarea ei semnificând pierderea definitivă a **acelui timp fără de timp**. Gavrilescu nu realizează, nici de astă dată, ce a pierdut, doar fetele întristate („Fata

Scanned with OKEN Scanner

pe care el o socotise țigancă înaintă câțiva pași, luă tava cu cafele și, trecând prin fața pianului, șopti, zâmbind întristată: – Eu sunt ovreica!") își dau seama că el a fost superficial, că a greșit o dată în plus.

Alternativa ar fi fost **revelația lucrurilor oculte** care guvernează acest univers ascuns; astfel, Gavrilescu ar fi înțeles ce înseamnă în fapt viața sa: „– Spune-i, grecoaico, cum ar fi fost?". Dar cuvintele, spuse de aceasta în șoaptă, nu le mai poate auzi, Gavrilescu fiind din ce în ce mai departe de ele, închise de acum în cercul lor ireal. Numai obsedantul „Ar fi fost frumos!" este singura frântură de frază ce se mai aude. După ultima ratare, pentru Gavrilescu totul se întunecă, își pierde orice sens; el se rătăcește în propriile iluzii, revenind în sfera neputinței sale funciare. Rătăcirea prin încăperile labirintice reprezintă rotirea în jurul porților irealului, acum închise pentru el: cele trei Parce dispar la fel cum au apărut. Doar căldura imensă arată că el se mai află în apropierea celuilalt tărâm. Dar încercările de a le găsi sunt la fel de inutile ca tentativele sale de a explica muzica lui Schumann, pentru că ele, Parcele, dețin chiar secretul locului de unde izvorăsc aceste sunete divine, **muzica sferelor**. Nici strigătele disperate din labirint, pentru a găsi ieșirea, numindu-le pe cele trei fete **niște țigănci, fără cultură**, nu sunt sortite unei șanse mai bune. Ele s-au retras pentru totdeauna în același spațiu din care proveneau: minunea nu se poate întâmpla decât **o dată** în viață. **Rătăcirea în labirint** este simptomatică pentru Gavrilescu: după ce ratează de atâtea ori în viață, ratează și ultimul ei capitol. Trecerea excesivă a timpului, comprimarea lui prin încercarea neizbutită de a-l ține în loc, urmată de o îmbătrânire subită: era „mai slab decât se știa, și totuși cu pântecul slab și umflat", semnifică îndreptarea spre moarte, personajul fiind prins într-un **giulgiu ritual**, simbol al morții.

Ieșirea de **la țigănci** este însoțită de aceleași evenimente care preced intrarea: timpul își reia cursul, ceasul arată orele opt, căldura este încă puternică, același uruit infernal al roților de tramvai. Totul pare la fel, numai că acum **timpul este diferit**. Nimeni și nimic nu mai este la fel ca înainte: nici oamenii (unii s-au mutat, alții au murit; după dispariția misterioasă a soțului, Elsa plecase în Germania), nici banii, numai tramvaiul pare să fie același. Gavrilescu nici acum nu înțelege ce s-a întâmplat: lumea defilează prin fața lui exact după scenariul stabilit în locul numit **la țigănci**, singurul reper rămas viabil în universul nou. Precum mareele, **timpul** se retrage, luând cu el victime, pentru a avansa din nou, depunându-l pe cel răpit, care nu depășise proba de a pluti pe creasta valurilor, pe **un alt țărm**, diferit de cel de la plecare.

Limitele universului în care a trăit îl fac pe Gavrilescu să nu înțeleagă esențialul, rătăcit într-o lume de neînțeles, peste capacitățile lui: **timpul trecuse, se făcuse târziu**, exact cum spuseseră țigăncile, afară, în timpul real, trecând doisprezece ani. În continuare evenimentele se desfășoară tot după reguli secrete: birjarul care îl duce spre locul magic, ieșit și el din cadrele timpului, este **un mesager**, care îl ajută pe **neștiutor** să se descurce, singurul punct de intersecție a celor două secvențe de timp fiind tot **la țigănci**. **Pendularea între două lumi**, acum bizare amândouă, una străjuită de astrul nopții, cealaltă ascunsă, surprinde invazia totală a irealului, birjarul fiind un fel de Charon, care face legătura cu punctul de inflexiune, unde lucrurile rămân neschimbate: aceeași babă, care îi cere lui Gavrilescu o sută de lei pentru intrare și îl trimite la nemțoaică, același coridor lung, labirint pe care și de data asta îl greșește, nimerind sau mai bine zis **fiind condus** exact în locul unde trebuia să ajungă.

Fata de acum este chiar Hildegard, cea de demult, o Penelopă, însăși întruparea așteptării perpetue. „Ea nu doarme niciodată", spune baba, iar Gavrilescu o găsește în această ipostază, „în dreptul ferestrei, privind spre grădină." Hildegard îl călăuzește în acest

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

univers straniu, a cărui explicare este imposibilă. Gavrilescu intră definitiv în ireal, fiind însă **un jucător inconştient** al acestuia, neînţelegând că în universul real totul este aparenţă, fără valoare de adevăr, că adevărata factualitate este conţinută de acest **neloc** şi **netimp** în care a intrat. Drumul său ultim, într-o trăsură condusă de un birjar bătrân numai în aparenţă, este drumul spre vis, către locul unde totul nu e adevăr, ci este iluzie: „– Hildegard... Dacă nu te-aş fi auzit vorbind cu birjarul, aş crede că visez... – Toţi visăm, spuse. Aşa începe. Ca într-un vis."

Lumea ca vis, temă universală, este una dintre ideile des întâlnite în literatura lui Mircea Eliade. Este poate o altă expresie a relaţiei dintre sacru şi profan, dintre real şi ireal, dintre timpul real şi timpul mitic. **Resurecţia miturilor** este un fenomen esenţial al oricărei culturi, fără de care ea ar fi lipsită de rădăcini, şi Mircea Eliade a înţeles ca nimeni altul acest tulburător adevăr. Miturile aparţin trecutului, originilor, definind identitatea unei lumi sau a fiinţei umane. Lipsit de mituri, omul ar fi lipsit de imaginaţie şi de creaţie, schimbându-se într-o fiinţă inexpresivă, fără trecut şi fără viitor.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT)

Ex. 5/ p. 40. Raportaţi experienţa iniţiatică a lui Gavrilescu la încercările eroului din basmul „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte".

Relativizarea timpului există într-o serie de basme şi legende ale popoarelor. E de amintit cazul lui Brain, personaj din mitologia celţilor, care întâlneşte cetatea femeilor tinere şi fără moarte, după ce călătoreşte cu tovarăşii săi departe, cu un corb. La întoarcere, unul dintre însoţitori pune piciorul pe malul Ulsterului, deşi fusese sfătuit să nu o facă, şi se transformă în pulbere. Atunci, Brain şi tovarăşii săi fac cale întoarsă în tărâmul atemporal. Există o deosebire între acest basm şi planul epic profund al nuvelei; astfel, dacă în cazul basmului câteva ore sau ani sunt echivalaţi cu ani întregi sau sute de ani, în nuvelă întoarcerea personajului în spaţiul profan nu-i provoacă îmbătrânirea. Gavrilescu este un personaj care îşi ratează moartea, aşa cum îşi ratează şi întreaga existenţă. În ambele cazuri observăm o dihotomie a timpului, o relativizare a acestuia, pe schema sacru – profan.

Dacă în basmul „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte" eroul se întoarce pentru a îmbătrâni brusc şi a muri, relativizarea timpului, în cazul lui Dominic, din nuvela lui Mircea Eliade „Tinereţe fără de tinereţe", presupune şi o întoarcere în trecut, în perioada interbelică, păstrând cu el amintiri din viitor, proces însoţit de pierderea nemuririi.

Nuvela „La ţigănci" conţine, în structura sa profundă, reverberaţii mitice, care pătrund în masa naraţiunii, determinând o **resurecţie sui-generis** a faptelor primordiale. Omul este pus faţă în faţă cu neantul din faţa sa: „Odată i se păru că aţipise, şi-l trezi o adiere neaşteptată, ca şi cum s-ar fi deschis undeva o fereastră, lăsând să pătrundă răcoarea nopţii.". Senzaţia de moarte îi produce o impresie puternică: „Dar înţelese repede că era altceva, ceva care nu semăna cu nimic cunoscut, şi o clipă rămase încremenit, simţind cum i se răceşte sudoarea pe spate.".

Philippe Ariès, în capitolul „Aître şi charnier" din „Omul în faţa morţii. I Vremea giganţilor" (Editura Meridiane, Bucureşti, 1996, p. 75), scrie despre trecerea muribundului sau a mortului prin mii de vestibule: „Cealaltă zonă privilegiată era **vestibulul**, **paradisum** sau parvis (piaţeta din faţa bisericii). Aici a fost înhumat primul laic aproape în biserică, împăratul Constantin. **Paradisum** era ***impluvium sub stillicidio***, adică se afla sub căderea ploii ce absorbise «sacrul» bisericii, prelingându-se de pe acoperiş, de-a lungul zidurilor: ***quod et impluvium dicebatur area ante ecclesiam quae dicebatur paradisus***. După cum se spunea în franceză, se afla sub streşini:

Un sarkeu fist appareiller
A mettre emprès sa mort sun cors
Suz la gutières de defors. («Un sicriu puse să i se pregătească/ În care să-şi aşeze trupul după moarte/ Sub streaşina de afară.»)":

Aceeaşi multiplicare a spaţiului există în casa de „la ţigănci", „într-o zonă de semiîntunerec": Gavrilescu este surprins „sărind peste lădiţe şi ocolind oglinzile şi paravanele", în timp ce inima îi bătea „să se spargă". Gavrilescu se simte brusc îmbătrânit: „În acea clipă se văzu gol, mai slab decât decât se ştia, cu oasele-i ieşindu-i prin piele, şi totuşi cu pântecele umflat aşa cum nu se mai văzuse vreodată.". Draperia este, la fel, un simbol al morţii, un giulgiu care marchează graniţa dintre viaţă şi moarte; mişcările lui Gavrilescu sunt limitate şi mai mult: el se simte „ca şi cum ar fi fost legat şi împins într-un sac."

Transgresarea spaţiului şi a timpului, prin acest flux şi reflux al actelor hierofanice, se produce fără ca subiectul să-şi dea seama de realitate: „Taxatorul se oprise în faţa lui, aşteptând, şi Gavrilescu începu să se caute în buzunare [...]

– Asta nu mai merge, spuse taxatorul, înapoindu-i bancnota. O schimbaţi la bancă...

– Dar ce are? întrebă Gavrilescu, învârtind mirat bancnota.".

Relativizarea timpului şi a spaţiului, urmând deturnarea planurilor continuum-ului, stabilirea unui gradient temporal, duce la pierderea personajului protagonist într-un hăţiş:

„– Trăiesc la Bucureşti, spuse Gavrilescu, ridicând cu mândrie privirile, şi umblu cu tramvaiul de trei, patru ori pe zi, şi fac asta de ani de zile, şi întotdeauna am plătit cinci lei [...]

– Se petrec lucruri curioase în ţara asta, şopti el după ce se depărtă taxatorul. Se iau hotărâri peste noapte. În 24 de ceasuri. Mai exact în şase ceasuri. Vă dau cuvântul meu de onoare... Dar, în sfârşit, ce să mai insist? A fost o zi teribilă. Şi ce e mai grav, e că nu putem trăi fără tramvai. Eu, cel puţin, sunt silit de viaţă să umblu de trei, patru ori pe zi cu tramvaiul. Şi totuşi, o lecţie de pian e o sută de lei. O bancnotă ca asta. Şi acum, nici bancnota asta nu mai e bună. Trebuie să mă duc s-o schimb la bancă...".

Ca şi în nuvela „La hanul lui Mânjoală", coordonatele fantastice se modifică în mod semnificativ: hanul lui Mânjoală transgresează spaţiul şi timpul, într-o nouă dimensiune, de **spaţiu rotit**, preexistent, continuat pe poteci întortocheate. În „La ţigănci" se manifestă aceeaşi transgresiune de spaţialitate imersată temporal: domul ţigăncilor este atemporal, având terminale în toate timpurile. Gavrilescu este trimis de valurile temporale în viitor şi în trecut, în cele din urmă eşuând în spaţiul dintre cele două tărâmuri.

Timpul din istorie este cel în care trăiesc personajele; **timpul din discurs** semnifică timpul în care se situează naratorul, viteza cu care acesta povesteşte. Transgresarea timpului presupune traversarea barierelor temporale, modalitatea în care se realizează o imersiune în timp sau un salt în viitor, în care această mărime îşi schimbă coordonatele, este accelerat sau încetinit, ambele fenomene fiind ilustrate în nuvela lui Mircea Eliade.

Fluxul temporal presupune o rotire accelerată a anilor, desemnată de hora temporală, dar şi o „mergere pe deasupra", un salt direct în alt plan temporal. În mod observabil, timpul se comprimă în teritoriul atemporal al ţigăncilor, în timp ce în afară el se dilată. Timpul stă pe loc în bordei, lucru semnificat şi de ceasul care s-a oprit.

Istoria rămâne însă la fel; transgresarea lui Gavrilescu prin istorie nu se manifestă prin schimbarea acestuia, după o lege a informaţiei nonregresive. Trecerea lui Gavrilescu prin timp nu îl schimbă sub aspect temporal. În cazul nuvelei „La hanul lui Mânjoală", modificarea matricei temporale duce la dispariţia hanului.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda

Eugen Simion, 1976

„Tehnica epică este, dimpotrivă, complicată în nuvela *La ţigănci*, indiscutabil o capodoperă a fantasticului românesc. [...] A citi simbolurile într-un text cu suprafeţe realiste netede e a dezvălui mesajul ascuns în straturile adânci ale creaţiei. În *La ţigănci* ele sunt numeroase, mascate de vorbe banale. La urmă, când cheia povestirii a fost găsită, vedem că detaliile acoperă în chip ingenios simplu realitatea mitică (să-i spunem astfel, deşi nimic solemn mitic nu se petrece aici) a povestirii."

Petru Mihai Gorcea, 1993

„Unele dintre personajele romanelor sau nuvelelor lui Mircea Eliade caută cu înfrigurare calea spre sfinţenie; tragismul condiţiei lor constă în faptul că nu o găsesc. Mircea Eliade a găsit, însă, un echivalent modern al sfinţeniei: el a ieşit, prin creaţie de înaltă valoare, din meandrele labirintului în care l-a aruncat epoca lui. Poate că sfinţii cei adevăraţi ai epocii noastre sunt marii creatori de valori artistice, ştiinţifice, filozofice şi, de ce nu, religioase – într-un cuvânt marii creatori întru spiritualitate."

Manualul HUMANITAS

NOPŢI LA SERAMPORE

Nuvela „Nopţi la Serampore" reiterează mitul regatelor subterane („underground reigns"), de tipul Asgarthei sau Shambhalei, ce pot avea conexiuni şi cu legendele germanice despre Niflheim, ţinutul ceţurilor, populat de spirite misterioase şi de fantome. Regatul Shambhala, spaţiu al oamenilor nemuritori şi cu o dezvoltare spirituală aparte, se găseşte pe vechile hărţi tibetane Kanjur şi Tanjur, iar în acest spaţiu, aflat la mare adâncime sub scoarţa terestră, unde pătrunderea este facilitată, pentru cei admişi, de trecerea unor porţi ascunse, se află foştii locuitori ai Atlantidei sau ai vechiului continent Gondwana. După Ioan, în Shambhala se află cei care grăbesc Apocalipsa finală: „Acestea sunt duhuri de draci care fac semne nemaipomenite şi care se duc la împăraţii pământului întreg, ca să-i strângă pentru războiul zilei celei mari a Dumnezeului Celui Atotputernic" („Apocalipsa", 16:14).

În nuvela „Nopţi la Serampore", intrarea în Shambhala se produce prin **deplasare temporală**, nefiind totuşi sigur dacă sunt deplasaţi subiecţii sau lumea însăşi intră în scenă pentru ei. Personajele sunt Bogdanof şi Van Manen, implicate în misterele lumii indiene, unde acţionează cutume străvechi, fără nicio legătură cu cea occidentală. Localitatea Serampore, aflată la cincisprezece mile de Calcutta, este explorată de această echipă heteroclită, formată dintr-un rus şi un olandez. Casele aristocraţiei locale, **bungalow**-uri, modelate după normele europene, din care nu lipsesc băuturile, renumitul **whiskey**, şi **cigars**, emblematice pentru acel stil englez tradiţional de viaţă, includ în ele mistere pe care nu oricine le poate descifra.

Un personaj enigmatic al acestei nuvele este profesorul Suren Bose, care se declară un păstrător al credinţelor shivaiste, purtând ca atare **dhoti** şi crestându-şi fruntea. Prezenţa sa este legată de practicile tantra, care nu se revelează oricărui profan, ci sunt folosite doar de **masters**. Aceste practici par, la prima vedere, diabolice, având conexiuni necunoscute cu lumea cealaltă. Atmosfera tropicală, caracteristică zonei, bogată în musoni, sfâşiată din când în când de răcnetul tigrilor ce populează junglele, pare netulburată, relevând o lume cu oameni toropiţi de căldura imensă, anihilaţi fizic: „şi am dus conversaţia într-o jalnică lâncezeală până aproape de trei dimineaţa". Până şi localnicii sunt foarte graşi, rezultat al imobilismului, incapabili de prea multe eforturi, închişi într-o misterioasă lume a lor.

Scanned with OKEN Scanner

Irealul intervine tocmai în această lume, cu vegetație luxuriantă, copleșită de toropeală, animând-o, dovedind că nu există nicio piedică pentru puterile nevăzute de dincolo, care nu depind de mediul înconjurător, ci îl modelează. Nu sunt atât alcoolurile lui Budge, care contribuie la sugestia de magie, la transgresiune, cât forțele deosebite pe care le pune în mișcare Suren Bose, care distruge granițele și îndepărtează capcana temporală. Aparența lui Bose, una de țăran, nu este decât înșelătoare: „era greu să-l confunde cu cineva; trăsăturile acelea ferme, fruntea aceea înaltă, ochii aceia pătrunzători nu prea se întâlneau în Bengal, unde bărbații anevoie scăpau de obezitate, și fețele tuturor aveau aceeași rotunzime, aceeași moliciune a maxilarelor". Locul unde este întâlnit misteriosul savant este marginea pădurii, acolo unde granița realului cu irealul se confundă, devenind nesigură. Budismul este o religie în care transmigrația sufletelor devine posibilă, până și călătoriile în transcendent nefiind greu de realizat.

Un factor favorizant pentru intruziunea irealului este noaptea, tărâmul în care domnește oniricul, iar fantasme și ființe supranaturale, departe de ochii muritorilor, intră în acțiune. Timpul este schimbat, făcut să defileze în fața celor trei spectatori inconștienți, odată cu peisajul: „Nici unul dintre noi nu recunoștea împrejurimile, deci ne-am dat seama că șoferul nu are dreptate. Făcusem de cel puțin treizeci de ori, și știam bine că nu mai este altul care să iasă în șosea". Spațiul se densifică în jurul acestor călători fără voie, aducându-i pe făgașul dorit, căci, la fel ca într-un labirint, nu există decât o singură cale de ieșire, intrarea închizându-se în spatele lor. Ei sunt forțați să privească scena, să fie martori la o întâmplare veche de peste o sută de ani, iar nepătrunsul îi cheamă cu strigăte disperate, în același mod în care sirenele îi ademeneau pe marinari, vorbind într-o bengaleză arhaică: „Ma'lum! gelum! banchao! Rokkhe koro!". **Labirintul**, rătăcirea prin junglă într-un întuneric în care e numai o lampă dusă de un **mesager**, este mai mult decât o **coborâre în timp**, e o pătrundere în Shambhala, un spațiu în care poți merge fără grijă înainte, dar care nu te poartă ciclic spre aceleași locuri. Căci se ajunge la un **templu magic**, unde șuvoaiele timpului se scurg cu deosebită violență, pentru a marca, iremediabil parcă, un timp trecut: „Casa părea destul de veche, așa cum rareori se mai întâlnește prin regiunile acelea ale Bengalului, unde cotropirile musulmanilor fuseseră îndeosebi necruțătoare în secolul XVIII". Îndepărtarea de cel care îi primește, Nilamvara Dasa, arată distanța imensă ce îi separă pe cei trei călători, care privesc printr-o stranie oglindă o imagine insolită din trecut; ei sunt separați într-un fel de spațiu care le permite să vadă și să audă, să perceapă ceea ce se întâmplă în timp: „L-am înțeles anevoie, căci el vorbea într-o bengaleză stranie, așa cum o întâlnisem eu, până atunci, numai prin cărți. [...]; cuvintele lui le pronunța cu totul diferit de cum eram obișnuit să le aud, și, mai ales, le rostea cu o dificultate a cărei natură nu o puteam defini.". Forța nevăzută care îl animă pe bătrân, fixitatea privirilor sale, efortul făcut pentru a vorbi arată că el nu este prezent doar material, că este de fapt energie care a prins formă. Scena stranie, a năsăliei cu fata sa moartă, reiterează povestea uciderii unei tinere nobile, în condiții nelămurite. Odată ce totul este scos la iveală, nimic nu mai poate opri șederea celor trei în **acolo**, ei fiind readuși în locul de pornire, urmăriți de focul stins al vetrei cu jăratic care îi întâmpinase la început.

Inconsecvența întâmplărilor trăite este dată de notele absurde în care se încearcă explicarea logică a acestora: șoferul spune că a stat toată noaptea, așteptându-i să iasă la plimbare, relatările servitorilor atestă acest fapt, dar se insinuează și ideea de **conspirație**. Totul se leagă într-o inevitabilă aglomerare a faptelor, cu atât mai greu de pătruns, cu cât este folosită rațiunea la dezlegarea acestei ghicitori. Arborii care au facilitat personajelor pătrunderea în spațiul misterios, conacul construit în stil vechi, numele aduse în discuție nu

Scanned with OKEN Scanner

mai există. Contradicția, **farsa** despre care vorbesc atât cei proaspăt sosiți din universul lor, cât şi cei rămaşi, vine dintr-o percepție inversată, diferită pentru cei ce sunt în părți diferite ale **oglinzii**, unde mişcările se efectuează în sens invers. Aici, unele mişcări sunt înşelătoare, aparținând unor sisteme diferite de percepție, singurul nealterat de acestea fiind cel rămas în afara oglinzii, care nu a fost prins în mirajul înşelător al umbrelor şi luminilor. Chatterjî face lumină în acest caz: scena trăită de cei trei este veche de o sută cincizeci de ani, evocând uciderea Lilei de către un şef de bandă musulman, îndrăgostit de ea. Iar pragul temporal spre care coboară personajele e situat cu mult înainte de lumea lor, în anul 1810. Imensul braț misterios care îi transportase acolo făcuse imposibilă o detectare reală a evenimentelor, zidul, de netrecut pentru ei, oprind comunicarea. Impactul cu o astfel de piedică nevăzută are mari consecințe pentru cei trei, care sunt epuizați de imensa concentrare de forțe dezlănțuite: „Bogdanof a zăcut câtva timp bolnav de friguri, Van Manen se făcuse posomorât, iar Budge a renunțat să-şi mai petreacă week-end-urile în bungalovul său".

Cei trei protagonişti, mult prea slabi pentru a rezista la imensa acumulare de energie a transgresiunii temporale, se simt într-adevăr bolnavi după un asemenea test, incapabili de a rezista efortului, inexistent altfel pentru cel inițiat, pentru cel ce declanşase imersiunea spațio-temporală. Dar mai greu de explicat este faptul că personajele au trăit într-un **univers modificat**, în care au vorbit şi chiar au fost primiți de imaginile spectrale ale celor doi, stăpân şi servitor, ce aveau să fie uciși nu după mult timp şi scoşi din scena întâmplărilor stranii. Aprecierea acestor forțe ca demoniace, deşi l-au adus în apropierea unei zone de acțiune ireale, este greşită, după cum afirmă Swami Shivananda: este o **lume de aparențe**, din ce în ce mai mari în scara ierarhică, pe măsura puterii pe care o posedă cel care o creează. În accepția interpreților misterioasei întâmplări, **nimic nu este real**, nici chiar propria existență. Omul este redus, astfel, la postura de ființă care nu creează decât vise într-o lume a viselor, în care singura irealitate intangibilă este **the senior overlord**, cel ce creează iluzia perfectă, într-un labirint din care nu se mai poate scăpa, în care victima este multiplicată de mii de ori, incapabilă de a se distinge în multitudinea de alter ego-uri. Nuvela nu demonstrează, în concepția mitică adoptată, decât că existența omului este o aparență într-o multitudine de aparențe.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 5/ p. 35. Din momentul în care intră în pădure, protagoniştii sunt cuprinşi de o stare nefirească. Descrieți această stare, cu ajutorul unor cuvinte sau sintagme selectate din text.

Pentru protagonişti, arborii devin fără relevanță în descoperirea unui reper, semnul de identificare fiind un țipăt îngrozitor, o chemare stranie în ajutor: „– Ma'lum! gelum! banchao! Rokkhe koro!" („Mor! mă prăpădesc! ajutor! ajutați-mă!"). Arborii au o umbră compactă, lumina de lună strecurându-se anevoie printre ramuri. Căutând maşina cu care veniseră, nimeni nu răspunde, cu toate că excursioniştii inopinați nu se îndepărtaseră prea mult de şosea. Bogdanof propune să se întoarcă pe jos până la Budge. În această singurătate apare un om cu felinar: „Ni se părea destul de stranie apariția unui om cu felinarul aprins la o asemenea oră din noapte şi într-un asemenea loc.".

Lumina pădurii este tulbure, în jur se află vetre de jăratic, iar în fața casei ascunse adânc în pădure stă un bătrân, Nilamvara Dasa, care nu reuşeşte să vorbească engleza: „– Ami imreji bujhte părchi na.". Țipătul pe care îl auziseră, limbajul arhaic folosit de bătrân, fata lui, cea omorâtă, Lila, toate aparțin altui timp. Povestitorul, Van Manen şi Bogdanof pleacă

Scanned with OKEN Scanner

din „regiunea sacră", lăsând în urmă vetrele cu jăratic. Cei trei au asistat la un eveniment din trecut, dar l-au şi modificat; pentru povestitor, situaţia este ciudată: „Accept ipoteza că aş putea asista la bătălia de la Waterloo, însă nu pot accepta că aş putea asista la bătălia de la Waterloo văzând în acelaşi timp cum Napoleon iese biruitor...". Suren Bose modifică realitatea pentru ca cei trei să asiste la o întâmplare din trecut, dar Swima Shivananda susţine că „nici o întâmplare din lumea noastră nu este reală.". Oamenii, umbrele, evenimentele nu sunt decât virtualităţi ale unui univers vast. Pentru a demonstra acest lucru, Swima Shivananda îl transportă pe narator în regiunile himalayene şi în ţările din Sud. Ba mai mult, şi în timp, chiar în noaptea uciderii fiicei lui Nilamvara.

Manualul NICULESCU

TINEREŢE FĂRĂ DE TINEREŢE

În două nuvele ale sale, „Tinereţe fără de tinereţe" şi „Les trois grâces", Mircea Eliade transpune în schemă epică o viziune originală asupra nemuririi şi tinereţii: el porneşte de la ideea că odinioară, *in illo tempore*, omul era pur, neînvins de vicisitudinile vieţii, întotdeauna tânăr, dar că, printr-un accident, atributele nemuririi au dispărut şi, odată cu ea, şi capacitatea fiinţei umane de a avea o viaţă eternă. În „Les trois grâces" nemurirea pierdută devine recuperabilă, ca prin miracol, undeva, într-o Europă comunistă, prin cercetările doctorului Tătaru, care descoperă serul care controlează dezvoltarea nelimitată a celulelor corpului uman, regenerându-le la nesfârşit. Cancerul, crede doctorul Tătaru, este o boală a cărei explicaţie ar putea veni în sprijinul acestei ipoteze: în această teribilă maladie, celulele se regenerează necontrolat, dar mecanismul iniţial, de regenerare naturală şi necesară, este uitat, astfel că organismul, în loc să se însănătoşească, suferă de o hiperinflaţie de celule şi moare. Informaţia care permitea regenerarea este pierdută pe drumul evoluţiei, este, între altele, încă unul dintre acele adevăruri originare care s-au pierdut.

Nuvela „Tinereţe fără de tinereţe" propune altă variantă de întinerire, pe cale energetică, în care cele două planuri ontologice, virtual şi concret, se confundă, personajul principal, Dominic, nemaiştiind în final dacă ceea ce i s-a întâmplat, întinerirea, aparţine lumii reale sau a fost doar un vis al unui om în vârstă, care vrea, încă o dată, să înlăture efectele negative ale bătrâneţii. Se ilustrează aici şi altă idee, cu aparente explicaţii ştiinţifice: omul este asemenea unui sistem energetic, de putere joasă, aflat în echilibru, prin nenumărate legături, cu mediul înconjurător. Dar, ca o baterie care se descarcă treptat, prin utilizare continuă, şi corpul omenesc, la rându-i, pierde energia iniţială cu care a fost înzestrat, ajungând, în cele din urmă, la extincţie, când resursele sunt epuizate. I-ar fi necesar un surplus energetic, care să compenseze epuizarea treptată a fiinţei. În nuvelă, suplimentul de energie folosită pentru întinerire este adus din întâmplare, printr-un fulger înfricoşător, în timpul unei furtuni. Ciudat este că Dominic, eroul povestirii, trăieşte, odată cu avatarurile tinereţii, şi o **regresiune** în timp, către **o memorie ancestrală**, venindu-i în minte cuvinte din limbi de mult dispărute şi imagini ale unor ere revolute. De fapt, Mircea Eliade ilustrează epic două modalităţi de a obţine nemurirea, una în „Les trois grâces", pe cale **chimică**, precum la vechii alchimişti din Evul Mediu, folosită şi de Simone de Beauvoir în romanul „Toţi oamenii sunt muritori", şi una pe cale energetică, în „Tinereţe fără de tinereţe". Titlul romanului Simonei de Beauvoir „Toţi oamenii sunt muritori" avertizează şi asupra unui neajuns al imortalităţii, întâlnit şi în „Luceafărul" eminescian, acela ca nemurirea să devină o imensă povară a singurătăţii. În credinţele indiene, imortalitatea se

Scanned with OKEN Scanner

obține tot pe cale energetică, prin metempshihoză, transferul sufletului dintr-un corp în altul făcând posibilă trăirea mai multor vieți, până la liniștea finală, dorită cu ardoare și obținută în cele din urmă, după atâtea avataruri. Karma, destinul care îl urmărește pe cel supus reîncarnării, face să ardă viață după viață, în căutarea unui echilibru.

În nuvela „Tinerețe fără de tinerețe", Dominic, profesor ratat de limbi orientale, este lovit în plin de trăsnet în creștetul capului, pe o stradă din București, în apropiere de Mitropolie. Nimic deosebit până aici, dar amănuntele din sfera miraculosului se aglomerează după o logică misterioasă: deși impactul este de o forță teribilă, omul nu moare și, transportat la spital, începe, în mod bizar, să întinerească. Cele două fațete ale universului, **real** și **ireal**, se întrepătrund, iar **viața lui devine vis**, el nemaiștiind care sunt granițele dintre cele două tărâmuri. Miraculosul este evident când împrejurările încep a se limpezi: în ziua aceea plouase numai în locul în care fusese Dominic, la o distanță de câțiva kilometri, asfaltul rămânând uscat.

După insolitul eveniment, Dominic dobândește și o memorie neobișnuită, ce transgresează timpul, până în ere revolute. Eliade pornește aici de la regresia memoriei *in illo tempore*, memorie păstrată de-a lungul generațiilor, scoasă la iveală în nuvelă de un șoc puternic. Memoria ancestrală a omului este conservată la nivelul subconștientului, prin complicate mecanisme genetice, fiind în mod obișnuit latentă, ascunsă în adâncurile firii; doar persoanele cu percepții care trec dincolo de granițele timpului au aceste imagini ce pot scoate la iveală o altă realitate. Condițiile în care se petrece imortalizarea presupun o tehnică adecvată a gradării: „ploaia care îl întâmpinase de cum ieșise din gară și care amenința să devină torențială"; „explozia luminii albe, incandescente"; „ploaia îl lovea sălbătecită". Nu este o zi oarecare, ci chiar Noaptea de Înviere, în spatele unei biserici. Realitatea în care intră este cea premergătoare morții, Dominic auzind încă voci din lumea reală, care se miră de extraordinara sa rezistență, mai ales pentru un corp ca al lui, ars în proporție de cincizeci la sută. Mirarea devine și mai mare când se constată că trupul nu este al unui om de șaizeci de ani, ci al unui tânăr. Ateroscleroza de care suferea și care îl împiedica să se realizeze profesional, să devină sinolog, dispare. E un fenomen inexplicabil pentru o lume în care bolile frecvente sunt literă de lege, iar eliberarea de ele un fenomen ce vizează anormalul, imposibilul.

Ceea ce se petrece după această întâmplare de răsunet este bulversant: un profesor francez, specialist în dermatologie, sosește pentru a analiza cazul, iar Dominic este luat în atenție de Siguranță, fiindcă cercetări de felul acesta, pentru a stabili rolul fulgerului în regenerare, erau făcute și în Germania nazistă. Personajul dobândește însușiri intelectuale surprinzătoare. Capacitatea de învățare devine infinită, Dominic reușind să cunoască într-un timp relativ scurt mai multe limbi străine, dovedind o **memorie enormă**. Ajunge un fel de geniu, diferit de studentul care în urmă cu douăzeci și șase de ani își luase examenele cu bile albe, dar eșuase cu totul în realizarea unor cercetări menite a-l scoate în evidență, cum ar fi descifrarea originală a cântului XI din Purgatoriu. Acum, vechile deziderate devin posibile, creierul său lucrând cu o viteză uluitoare. Nu întâmplător starea de după lovitura de trăsnet semnalează o vindecare totală, semănând cu o eliberare, o purificare, similară trecerii prin Purgatoriu. De fapt este eliberarea din carcera existenței umane, cu toate slăbiciunile și stările de anxietate corespondente. El devine, prin vindecare, superior, transcende limitele umane comune: transformările la care este supus sunt descoperite cu uimire de către cei din jur, mușchii îi devin puternici, ca ai unui bărbat tânăr. Versuri care altădată îi scăpaseră din memorie revin acum cu claritate, chiar unele uitate demult, poeme de Ungaretti, Ion Barbu și Dan Botta. Medicii descoperă că mai existase un caz ca al lui, cel

Scanned with OKEN Scanner

al unui pastor elveţian, care, la fel, fusese lovit de fulger, dar rămăsese mut, fără efecte deosebite, deşi mai trăise mulţi ani. Procesul de regenerare are, în cazul lui Dominic, efecte puţin obişnuite: chiar şi dinţii vechi încep să-i cadă, fiind înlocuiţi de alţii noi; visele pacientului sunt la rândul lor ciudate, de o simbolistică pregnantă, precedând regenerarea propriu-zisă; în unul din ele, era pe o stradă din Piatra Neamţ, la o întâlnire cu foştii săi elevi, aşa cum arătau ei în urmă cu mult timp, dar care acum nu îl mai recunoşteau. Îmbinarea de real şi ireal prefigurează o existenţă cu totul nouă, în care nimic nu mai este ca înainte. Dezvăluirea miracolului produs are loc treptat, fără semne prealabile: ochii urmează acest neobişnuit proces, dobândind o senzorialitate deosebită, relevându-i o nouă faţă a lucrurilor. Minunea impresionantă este însă cea a **imortalităţii**, care eludează realul tocmai fiindcă se produce într-un loc unde lucrurile neobişnuite par excluse, într-un oraş oarecum provincial, Bucureştiul, cu mulţimea de fotografi care aşteaptă pe străduţele învechite de vreme, cu micii burghezi care plimbă câinii în după-amiezile pline de soare, într-unul din parcurile pline de verdeaţă, sau cu maşinile legaţiilor străine care aşteaptă nesfârşit interminabilele şedinţe ale celor din Corpul Diplomatic, terminate cu o partidă de golf sau cu una de înot. În această lume în care nu se întâmplă nimic, apare deodată ceva ieşit din comun, cu totul inexplicabil, însănătoşirea unui om lovit de fulger. Întâmplarea nu devine publică, este ştiută numai de un corp restrâns de medici, dar suficientă pentru a deschide o **poartă a irealului**.

Dominic Matei, profesor de latină şi de italiană la un liceu din Piatra Neamţ, în vârstă de şaptezeci de ani, este acum un om tânăr. Dar precauţia este necesară şi în cazul acesta: ca şi Eufrosina din „Les trois grâces", Dominic trebuie să scape de curiozitatea celorlalţi, mai ales de agenţii Siguranţei, care îl consideră legionar, scăpat cumva în timpul rebeliunii. Viaţa îşi arată faţete insolite: cel care venise din Piatra Neamţ să se sinucidă, copleşit de perspectiva îmbătrânirii, este ales de neştiute puteri nevăzute pentru a reîntineri într-o manieră radicală. Modul în care se face această alegere rămâne necunoscut. Astfel de forţe sunt o prelungire a irealului, nişte semnale care vin de dincolo de lume, pentru a folosi pe câte un pion într-un joc neînţeles.

Percepţia lui Dominic asupra lumii este acum schimbată, realizată prin intermediul noilor simţuri, revitalizate, imaginea revelată lui de lumea dimprejur fiind în consecinţă diferită. Observaţia scriitorului înregistrează chiar detalii comice: tânăr fiind, hainele vechi nu îi mai stau bine, nu îl mai încap, sunt gata să plesnească pe trupul aproape atletic. Frumuseţea lumii, adevărata ei frumuseţe, care scapă omului în vârstă, cu simţurile adormite, îi apare din nou pregnantă. O lume în care fiecare imagine este vie, amplificată până la maximum de simţuri, în care există o revelaţie în fiecare apus de soare, în fiecare plimbare în parcuri pline cu frunze ruginite sau pe fiecare alee a unei case cu pereţi groşi de piatră, cu o istorie întunecată sau misterioasă. Nu e o lume văzută ca prin ceaţă de pe un pat oarecare de spital, de un om pe jumătate inert, cu picioarele încremenite, în care singurele gesturi sunt cele anemice, vlăguite. Dar, în acelaşi timp, întâlnirea cu lumea păstrează oarecare distanţă: Dominic este acum un altul, are o **dublă personalitate**, a suferit o **dedublare**, cele două faţete vizând o dată vechiul personaj, bătrânul care nu mai avea forţă, şi altă dată tânărul care s-a trezit din morţi precum pasărea Phoenix. Vechile amintiri, preluate de el, conservate într-un album cu poze care se îngălbenesc la trecerea timpului, devin vii, se preschimbă în dilatate prelungiri în trecut, de o deosebită intensitate. Dar imaginile acestea nu mai fac parte din noua lui biografie, el fiind acum altul, schimbat faţă de ceilalţi, un perfect necunoscut care trebuie să-şi înceapă o nouă viaţă, fără nicio legătură cu cea veche.

Scanned with OKEN Scanner

Ruptura **realitate-irealitate** este puternică, producând confuzii în lumea reală: Siguranța îl consideră un fost șef legionar, care își maschează tentativa de evadare din țară cu o poveste despre înviere în urma impactului cu un fulger. Confuzia este extrem de puternică, personajul fiind incapabil de a deosebi ceea ce este adevărat de ceea ce este fals; chiar experiențele erotice devin oarecum de nedecelat, fiind văzute de el ca visuri. Ideea **vieții ca vis** este ilustrativă în cazul său: lumea înconjurătoare nu este percepută decât prin intermediul simțurilor și al minții. Miracolul nu este însă acceptat de către cei de la poliție, care nu sunt obișnuiți cu lucruri fantastice, ireale, ci caută pentru fiecare eveniment o explicație corespunzătoare. Această acuitate a simțurilor, mărită la maximum, este prezentă și în planul memoriei: el percepe, în stare onirică, realități care nu pot fi învățate decât din cărți: „aveam impresia că visez în timpul somnului; mai precis, visam că învăț, că, bunăoară, deschid în vis o gramatică, parcurg și memorizez câteva pagini, sau răsfoiesc o carte...". Este vorba de o lume care se revelează în vis, mult mai puternică și mai reală decât în realitate. O **memorie ancestrală**, care, eludând porțile timpului, se deschide ca o cronică, fără a se mai efectua procesul de transfer necesar în astfel de cazuri, fără dicționare, fără studii în bibliotecă, fără nici unul din acele obositoare procese ale învățării obișnuite. Memoria ancestrală preexistă în fiecare ființă umană, dar iese la suprafață extrem de rar. Intrat într-o lume necunoscută, evenimentele iau o altă turnură: forțe de **dincolo** încep a-l dirija, astfel că se trezește, fără a face nici un efort, recitând în „chineză, așa cum nu o cunoscuse niciodată", la fel de ușor cum ar fi recitat texte „în limba latină sau limba italiană veche". Straturile memoriei vin dintr-un fel de bibliotecă imaginară, în care se înregistrează inexplicabil toate gândurile care au trecut vreodată prin mintea muritorilor. Este o **regresiune în timpul mitic**, însoțită de o scoatere la suprafață a acelor timpuri. **Oniricul** este granița care desparte cele două tărâmuri, revelațiile având loc cel mai adesea în timpul somnului, fiindcă atunci se produce incidența, conectarea celor două spații. Starea de somn nu mai poate fi decelată de cea de veghe, totul amestecându-se într-un vârtej ametitor. Este relativizarea ce nu permite distincția cu mare acuratețe a ceea ce este în jur, precum la filozofii chinezi, Sun-Tze de pildă, care afirmă că omul nu poate fi sigur că nu este un țânțar care visează că este om sau țânțarul este doar un om care se visează țânțar. Principiul oglinzilor paralele îl face pe Dominic să nu mai știe în care dintre cele două tărâmuri acționează: dacă doar visează că este întinerit sau este un tânăr care se închipuie bătrân. Alternanța între real și ireal este generatoare de confuzii, de situații ciudate, făcându-l pe Dominic să trăiască într-o lume paralelă, în care are puteri miraculoase, de pildă să învețe cărți întregi doar prin atingere.

Lumea reală, departe de el, își continuă mersul: Gestapoul strecurase în țară mai mulți agenți ca să-l răpească pe reîntinerit, care le confirma bănuielile despre existența **Übermensch**-ului postulat de Nietzsche, personaj scăldat în lumină și fulgere, care supraviețuiește tuturor dezastrelor. Dominic devine un personaj faimos, apărând pe copertele revistelor medicale. El e acum un cobai pentru toate universitățile medicale, râvnit de puteri străine, de cel de-al Treilea Reich. Un personaj ireal, la margine de lume, nu poate exista în același timp într-o lume banală.

Dar timpul se grăbește în cazul lui Dominic, cel salvat de la o moarte inevitabilă printr-un miracol ceresc. Profesorul care îi cercetase cazul moare; odată cu accidentul înscenat, în care Dominic trebuia să moară, și operația estetică pe care o efectuează pentru a se îndepărta orice urme ale existenței sale, el rămâne să trăiască această tinerețe, un simplu necunoscut pe suprafața lumii, în permanentă schimbare. Demnă de luat în considerare este dedublarea la care este supus, având conotații biblice: fiecare dintre oameni are deasupra un

Scanned with OKEN Scanner

înger păzitor, care îi dirijează destinul, luând hotărârile cele mai avantajoase pentru subiect. Acest înger binefăcător este o reminiscență a vremii arhaice, când omul nu părăsise încă paradisul, fiind protejat de forțe divine.

Dominic este un mutant, o ființă care a modificat legile evoluției umane, pentru a deveni altceva, este **omul postistoric**, de fapt anistoric, neafectat de trecerea timpului și de evenimentele sociale. Noua lui umanitate constă în posibilitatea de a recupera trecutul cu un simplu efort de concentrare. El are o supracunoaștere, ca și cum informațiile ar exista aprioric în creierul său, înainte să le fi citit: „Îndată ce citea primele rânduri, **știa** ce va urma; fără să înțeleagă procesul de anamneză (cum se obișnuise să-l numească), orice text pe care îl avea în față, dacă dorea să-i afle conținutul, descoperea că-l cunoaște". O teorie nouă, aceea că nimic nu este nou, ci ideile se repetă, fiind scrise doar în altă formă. Simțul acesta nou, de a prevedea lucrurile, vine dintr-un instinct transexistențial, care îl face să vadă lucrurile dincolo de aparență. Acest simț nu îl înșală niciodată, nici atunci când cumpără un album filatelic cu o sumă derizorie, scos de cineva din Germania și conținând piese rare, care s-ar fi putut vinde cu o sumă de două sute de mii de franci. Are, de asemenea, premoniții care îi permit să afle ce număr urmează să fie câștigător și la ce oră într-un anume cazino. Irealul nu are limite în timp; acesta își pierde caracterul linear, curgând într-un singur sens, fără întoarcere. Dominic, aflat în sfera irealului, privește timpul din afară, astfel că vede simultan și trecutul și viitorul. El are acces la acea dimensiune în care timpul nu mai devine, ci este simultan trecut, prezent și viitor, într-o înlănțuire în care cauza nu mai are legătură cu efectul. Așa cum singur recunoaște, el este o persoană care va exista peste zeci și zeci de mii de ani, un subiect capabil să dețină știința universală. El nu este un **clairvoyant**, ci un singular care are acces la o treaptă de cunoaștere superioară. Rămași să-și mâne turmele pe pământ la nesfârșit sau să-și imagineze castelele de nisip, oamenii obișnuiți au fost amputați de acest simț, fără puterea de ieșire din universul concentraționar al vieții lor. Pierderea simțului anistoric, crede Mircea Eliade, este legată de pierderea nemuririi, de refuzarea sacrului în favoarea profanului. Principiul minimei energii acționează în cazul oamenilor, ca și în cazul sistemelor fizice: omul tinde spre folosirea unei minime energii, care, în cele din urmă, îl aneantizează. Lipsa de putere, de vitalitate demonstrează că omul nu este mai mult decât un sistem fizic, care are în plus capacitatea de a analiza universul înconjurător. O existență banală, fără nimic care să iasă din comun, consumată pentru dobândirea câtorva bunuri trecătoare, încheiată inevitabil prin stingere.

Dominic este în schimb salvat de această lipsă totală de vitalitate, el este un adult într-o lume de copii. Un adult care nu își poate dezvălui identitatea, din lipsa de înțelegere a acelei lumi, încă nematurizată: „Dar, spre surprinderea și marea mea ușurare, am descoperit că, în prezența celorlalți, nu mă puteam arăta așa cum eram; întocmai după cum, stând de vorbă cu un copil, un adult știe că nu poate comunica și, deci, nu încearcă să comunice – decât fapte și semnificații accesibile capacității mentale a copilului". De altfel, pentru a nu fi înțeles de ceilalți, el imaginează un alfabet, o limbă ce folosește vechi legi de transpunere a formațiilor etimologice, care nu ar fi putut fi descifrată decât într-un timp îndelungat, cu ajutorul calculatorului. Capacitatea lui Dominic de a învăța în vis limbi străine arată că el se întoarce în timp, înainte de momentul Babel, spre acea realitate în care înțelegerea între toți oamenii era posibilă. De ce este ales el, profesorul de latină al unui oraș insignifiant, să reprezinte o treaptă superioară de evoluție? Răspunsul este complicat: irealitatea tinde să se infiltreze într-un spațiu neexcelând prin nimic, dintr-un **reflex de salvare** a condiției umane, de reîntoarcere inițiatică. Poate tocmai pentru a da culoare unui peisaj lipsit de culoare. Sau

Scanned with OKEN Scanner

poate că evenimentul nu are nicio accesibilitate pentru om, înscriindu-se în acele acte insolite care străbat de la un capăt la altul istoria.

Reflexul de salvare, un fel de **le mythe de l'éternel retour**, este declanşat de inexplicabile puteri misterioase, fiind o încercare de refacere a unei lumi mitice, cu **istorii adevărate**, o încercare de însănătoşire a unei lumi, acum alcătuită din aparenţe derizorii, care au îngropat sub un strat de uitare, de praf, o existenţă care nu se supunea legilor comunului. Dominic este o frântură dintr-un viitor îndepărtat întors în trecut, în acest conglomerat în care **preschimbarea**, curgerea dinspre trecut spre viitor nu mai este posibilă, fiind aruncat din acest complicat carusel, în care dimensiunile îşi pierd sensul, în universul adevărat, cel care a existat la începuturi. El trăieşte avant la lettre condiţia unui om al viitorului, care a existat odată şi în trecutul îndepărtat, în **realitatea preistorică**. Ciudat este faptul că doar trecutul şi viitorul, foarte îndepărtate, oferă aceste transgresări, **călătorii transcendente**, acestea fiind cele două capete ale timpului; niciodată prezentul nu oferă răspunsuri la întrebări esenţiale.

Virtualitatea precosmică, haotică, neguvernată de legi, în care tot ce este cunoscut, timp, spaţiu, raţiune, nu are încă formă, nici sens, este cea care a proiectat din **timpul mitic** spre Dominic **o poartă**, din motive inexplicabile; însăşi întrebarea pe care şi-o pune personajul este inutilă, la fel cum inutilă ar fi descifrarea semnificaţiei **distrugerii zeilor**, deoarece lucrurile fuseseră stabilite dinainte. Iar zeii germani, cei supuşi aneantizării, proiecţii ale acestei realităţi ultime, **se retrag sau sunt retraşi** în acel **ceva** din care au venit. După acest sfârşit, fiii celor defuncţi le vor lua locul.

Dominic înţelege că, dincolo de aspectul miraculos, apariţia sa ar putea avea alt sens, care să se înscrie într-o ordine universală, să vestească reînnoirea fiinţei umane, adică distrugerea vechiului, pentru a lăsa loc noului. Un Apocalips în variantă modernă: personaje stranii, precum contele de Saint-Germain, vin spre a-i aduce la cunoştinţă această ştire, undeva la limita credibilităţii, care figurează redescoperirea vechilor doctrine ezoterice. Acesta, un nebun pentru restul lumii, institutor care părăsise şcoala pentru scopuri neclare, îl vesteşte despre descoperirea manuscriselor de la Marea Moartă, acele documente considerate pierdute ale şcolii eseniene. Contele este un personaj la limita realului, **un mesager** din celălalt univers: „Dar suntem câţiva care, din 1939, ştim că existaţi. Faptul că aţi apărut deodată, şi independent de tradiţiile pe care le cunoaştem, ne îndeamnă să credem, pe de o parte, că aveţi o misiune specială, iar pe de altă parte, că dispuneţi de mijloace de cunoaştere mult superioare celor care sunt la dispoziţia noastră.". Chiar al Doilea Război Mondial, pentru acest ciudat conte, are o altă semnificaţie decât cea normală; este confruntarea dintre două societăţi secrete de o foarte mare putere, care dirijează pe ascuns destinele omenirii: a Templierilor şi a Cavalerilor Teutoni, care au de partea lor forţe uriaşe, izvorâte din vechile doctrine ezoterice. Semnele care vestesc schimbarea ar fi conţinute în vechi teorii: autorul expune aici altă viziune asupra lumii, anume posibilitatea ca **cei vechi**, **dispăruţii**, să fi avut cunoştinţe pe care modestele informaţii ale oamenilor de ştiinţă de acum să nu le fi putut egala. **Ştiinţa** lor ar fi fost una ce se apropie de **magie**. De aici şi repulsia faţă de ştiinţă a omului postistoric, respingând o ştiinţă falsă sau incompletă, bazată pe adevăruri false, trunchiate, pe măsura incompetenţei de care dă dovadă spiritul uman. **Cunoaşterea adevărată**, cea oferită lui Dominic de indecelabile forţe din exterior, şi **cunoaşterea falsă**, **profană**, oferită omului după renunţarea la nemurire, sunt cele două perspective gnoseologice contrapuse de scriitor.

Scenariul începe să se repete; de pildă întâlnirea cu ziarista Linda Gray nu este absolut întâmplătoare: irealul pătrunde în lume, zguduind structurile ei cele mai

Scanned with OKEN Scanner

elementare, inclusiv concepțiile **provinciale**, **arhaice**, pe care le are omul despre lume. În fond, Terra este o planetă situată la capăt de lume, la margine de Galaxie, unde o mică ființă, ce a păşit în lume în urmă cu vreo câteva milioane de ani, îşi închipuie că este centrul universului, că dincolo de mintea sa nu mai poate exista nimic. Relativitatea cunoaşterii este demonstrată şi de **intruziunea suprarealului** în real, iar veriga de legătură între cele două lumi nu este altcineva decât Dominic. Şocul pe care îl poate provoca o astfel de intersecție este enorm. Eliade abandonează aici concepția din nuvela „Les trois grâces", anume că nemurirea poate fi obținută prin mijloace chimice, știut fiind faptul că aceste legături, cele chimice, sunt de o energie relativ scăzută, incapabile a rezista factorilor nocivi din mediul înconjurător, incapabile a păstra matricea genetică inalterabilă. Unei forțe destructive din exterior, răspunzătoare de degradarea organismului, îi trebuie opusă o forță pe măsură. Energia, adusă printr-un mijloc special, trebuie să mențină **matricea primordială** a fiecărui organism, degradabilă odată cu trecerea timpului. Din acest punct de vedere, întâlnirea cu doctorul Monroe arată confruntarea celor două puncte de vedere: „Pe mine, ca biolog şi gerontolog, mă interesează în mod special un lucru, să împiedic proliferarea unor noi, primejdioase mituri: bunăoară, credința că tinerețea şi viața nu pot fi prelungite decât prin mijloacele pe care le utilizăm astăzi, mijloace pur biochimice... metoda propusă de doctorul Rudolf, electrocutarea prin şocuri de un milion, un milion şi jumătate de volți... Este o aberație!". Doctorul Monroe este unul din acei **mediocrizatori** care nu admit explicații ce depăşesc limitele bunului simț, aşa cum mulți au existat de-a lungul timpului.

Acțiunea se precipită când intervin alți subiecți, care de data asta cunosc identitatea lui Dominic: „– Acum câteva săptămâni, la 8 ianuarie, ați împlinit optzeci de ani! şopti". Interlocutorul este, în cazul acesta, un tânăr blond, corespondent la un ziar american de foarte mare tiraj, „Time Magazine". Recunoaşterea personajului de către ziarist fusese dificilă, el bazându-se doar pe datele din articolul „Being Struck by the Thunder". Iar noul articol, pe care el vrea să-l scrie despre omul întinerit prin fulger, este interzis: experimentele cruciale sunt rău văzute de cei de la putere. Sau, altfel spus, irealul nu are ce căuta în profan. Sau poate oamenii nu sunt pregătiți, în majoritate dând dovadă de aceeaşi atitudine pe care o aveau mulțimile atunci când aruncau cu pietre în cei condamnați. El, individul primar şi necioplit, cu gesturi venind de undeva din peşterile de piatră, a distrus ceea ce a fost bun vreodată, biblioteci, civilizații, singura compensație pentru asta fiind un rânjet animalic, de ființă satisfăcută. Dominic însă, fiind o ființă deosebită de restul lumii, chiar cel ce va rezista cataclismelor nucleare, va fi fără îndoială invidiat de ceilalți, la fel cum Eufrosina din „Les trois grâces" ar fi fost de cei care i-ar fi ştiut identitatea. Omul nu admite să existe cineva oarecum diferit de el, de aceea, din acel părtinitor „Fiat justitia, pereat mundi!", transgresat aici în egalitarism, îl distruge pe cel ce nu aparține mediei, în loc de a încerca să-l imite. Uniformizarea cu orice preț este una din tendințele oricărei mişcări extremiste. De aceea, ziaristul, deşi îşi dă seama de senzația pe care ar produce-o povestea despre omul care a fost regenerat prin lovitura de fulger, renunță, publicând în schimb un roman, ai cărui actori sunt schimbați.

Într-un joc de neînțeles, întâmplarea cu fulgerul se repetă, de data aceasta pentru o tânără nemțoaică, aparent fără vârstă, Veronica Buehler. Ca un fel de **atenționare**, un semnal că există şi alte lumi decât singura cunoscută. Mutarea hotarelor realității, stabilită nu se ştie de unde, ia aici altă formă: personajul în cauză începe să vorbească în sanscrită şi într-un dialect himalaian necunoscut, fără a fi învățat vreodată acest lucru. Nemurirea virtuală este al treilea caz de eternizare imaginat de mitologiile lumii: nu este necesar să supraviețuiască trupul, ci doar memoria, care alege un alt corp, mai tânăr, mai sănătos,

Scanned with OKEN Scanner

trecând astfel din epocă în epocă. Ea nu mai este Veronica Buehler, ci o tânără de acum douăsprezece secole, Rupini, care cunoştea cincizeci de mii de versete din „Sutra", indicând chiar un loc secret unde îşi făcuse studiile. O altă **erupţie a irealului**, pentru un scurt moment, căci prezenţa lui este generatoare de rău, ducând la o îmbătrânire din ce în ce mai avansată pe măsură ce crizele sale paramediumnice o transportă din ce în ce mai departe în istorie, până în epoca de piatră. Este o **interferenţă** a două zone diferite ale irealului, rezolvate prin separarea celor doi, Veronica Buehler şi Dominic.

Evenimentele au un mers tot mai accelerat; Dublinul este un alt loc unde irealul pătrunde cu insistenţă, iar mesagerii sunt din ce în ce mai stranii: Colomban, „pe jumătate chel, cu favoriţi de culoarea cuprului, contrastând cu paloarea galbenă a părului", care vorbeşte despre metafizicieni dispăruţi, magicieni precum Sean Bran, doctorul Griffith, un tânăr spălăcit, care se întreabă retoric „Ce facem cu Timpul?", vorbind despre întinerirea unui bătrân lovit de fulger drept în mijlocul capului, după cum atestă romanul lui Jones sau articolul Lindei Gray. Această **Irupţie**, la fel de neobişnuită precum scena în care aceste patru personaje merg pe o stradă din spatele unui square, unde nu demult fusese trăsnit un stejar, se pot petrece numai la capăt de lume, la **limită**, acolo unde ţesăturile realului sunt mai şubrede; iar Dublinul este un loc la capăt de lume. Colomban susţine că viitoarea mutaţie în specia umană este **fiinţa nemuritoare**, care foloseşte energia şi nu este distrusă de ea, anume toate tipurile de energie: de la fulger şi radiaţii de cobalt, la bomba cu hidrogen sau atomică. Apocalipsul nuclear este în fond semnul care duce la naşterea unei noi generaţii, a **omului postatomic**, a celui ce rezistă oricărui tip de mediu, fie el radioactiv sau toxic. „Un om din linii de energie pură", care-l devansează pe cel format din simple filamente de molecule şi atomi, dispuse într-o relativă ordonare.

Dar toate acestea rămân în urmă şi deďublarea personajului îşi urmează căile neştiute: ultima prezenţă a lui Dominic cel reîntinerit este la Nisa, unde îşi sărbătoreşte centenarul, în compania unei tinere suedeze, Selma Eklund. Al doilea personaj, **tânărul**, este scos însă de pe scenă de aceleaşi forţe inexorabile care l-au propulsat pentru a face loc primului, **bătrânul**: ca şi în basmul „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte", el **se întoarce** în locurile de altădată, **în locul de origine**. Şi, odată cu aceasta, **Irealul se retrage**, cu toată cohorta de efecte şi de mutaţii. Ultimul dintre Dominici este un personaj obosit, ajuns la capăt de drum, un **neajutorat** supus calvarului existenţei umane, neştiind dacă ceea ce s-a întâmplat a fost realitate sau doar un vis, admonestat prieteneşte de foştii săi amici, într-o cafenea, în acelaşi loc unde nu se întâmplă nimic de la începutul nuvelei, trăind cu resemnare deziluzia grandorii, nemaireţinând din ceea ce se întâmplase înainte decât foarte puţine evenimente ce **aveau să vină**: al Doilea Război Mondial, Hiroshima, Armstrong, bombele cu hidrogen. La fel ca în basmul „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte", timpul se revarsă asupra lui la **întoarcere**, omorându-l pe imprudentul care călcase neştiute reguli secrete.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual

Ex. / p. 81. Ce credeţi, Eliade creează o operă fantastică având în vedere o realitate posibilă?

În „Tinereţe fără de tinereţe" se accesează **timpul sacru**, imergent în cel profan. Dominic atinge un grad de libertate care-i permite să reverseze timpul, să-l rotească în loc.

Scanned with OKEN Scanner

Această **rotire în loc**, însoțită de o dilatare infinită, duce la tinerețea sa energetică, abolită în momentul în care se întoarce pe tărâmurile natale. Vectorii temporali protectori, răspunzători de imortalitate și atemporalitate, sunt astfel eliminați.

PARTICULARITĂȚILE MORFOLOGICE ALE COMUNICĂRII

Corectitudinea comunicării orale și scrise depinde și de folosirea corectă a regulilor ortoepice, ortografice și de punctuație. Acestea au fost explicate și însușite în clasele gimnaziale, la predarea fiecărei părți de vorbire.

Să ne amintim!

SUBSTANTIVUL

Substantivele pun probleme de ortografie și de ortoepie, între care cele mai des întâlnite sunt privitoare la scrierea substantivelor masculine la nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât și la formarea genitiv-dativului singular cu articol hotărât la substantivele feminine.

Substantivele masculine obțin la forma de nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât o silabă în plus și un *i* în plus: *e-levi, e-le-vii* (primul *i* este desinență de plural și al doilea e articol hotărât); *co-pil, co-pii, co-pi-ii* (primul *i* face parte din radical, al doilea *i* este desinență de plural, iar al treilea este articol hotărât).

Substantivele masculine cu radicalul terminat în *r* sau *l* precedate de o consoană obțin la nominativ-acuzativ cu articol hotărât un *i* în plus, dar nu și o silabă în plus: *co-dri, co-drii, mul-ti-pli, mul-ti-plii.*

La substantivele feminine, genitiv-dativul singular cu articol hotărât se formează de la nominativul plural nearticulat, la care se adaugă articolul hotărât *i*: *casei, mesei, lunii, gâștei, scânteii* etc.

Excepție de la această regulă fac substantivele feminine terminate în hiatul *i-e*: *poezie, istorie, vie*, și cele defective de plural: *foame, sete, fasole*. În aceste cazuri, articolul hotărât *i* se adaugă la forma de singular: *poeziei, istoriei, viei, foamei, setei, fasolei.*

Nu se încadrează pe deplin la această excepție substantivele *ceară* și *miere*, care, deși sunt defective de plural, au formele *cerii* și *mierii*. De asemenea, *ceață*, deși are pluralul *cețuri*, formează genitiv-dativul *ceții*.

Exerciții

❒ **1.** Puneți la forma de genitiv-dativ singular cu articol hotărât următoarele substantive feminine: *masă, casă, lună, liniște, ordine, disciplină, monedă, piață, gâscă, foame,*

Scanned with OKEN Scanner

miere, sete, istorie, scânteie, baie, fasole, ceață, văpaie, poezie, alee, arendă, cadă, dobândă, față, grijă, lene, minge. Clasificați aceste cuvinte în funcție de regulile folosite.

❒ **2.** Puneți la forma de nominativ plural nearticulat următoarele substantive:

• feminine: *coală, școală, pagină, regulă, republică, biruință, cunoștință, știință, balama, stație, prăpastie; dumbravă, luntre, manta, sanda, minge, plajă, planșă, vamă;*

• neutre: *chibrit, pârâu, defileu, curcubeu, suport, versant.*

❒ **3.** Puneți la forma de nominativ plural nearticulat următoarele substantive: *calcul, cap, cămin, cot, creier, cristal, curent, ghiveci, glob, masă, nivel, plan, raport, termen.* Alcătuiți enunțuri cu formele găsite.

ADJECTIVUL

La adjectiv, greşeli în comunicare se înregistrează de regulă în folosirea adjectivelor care nu au grade de comparație. Motivarea folosirii la forma de pozitiv constă în faptul că:

a) sunt adjective neologice provenite din **comparative latineşti**: *anterior* („aşezat în partea dinainte"), *exterior* („aşezat în afară"), *inferior* („aflat dedesubt, mai jos"), *superior* („aflat deasupra, mai sus") sau din **superlative din limba latină**: *extrem* („foarte mare, exagerat"), *optim* („cel mai bun, foarte bun"), *suprem* („cel mai de sus, foarte sus"), *ultim* („cel mai din urmă");

b) **exprimă însuşiri având caracter absolut**, adică însuşiri care, prin natura lor, nu permit comparația: *complet, gigantic, viu, mort, general, perfect, principal, întreg, unic* etc.

NUMERALUL CARDINAL

Având o diversitate mare de forme, numeralele cardinale ridică numeroase probleme de **ortografie**, **ortoepie** şi de ordin **morfologic**. Astfel, se pot întâlni pronunții greşite pentru unele numerale: *şepte, şăpti, cinsprezece, şaptisprezece, optisprezece,* nerespectându-se forma corectă a numeralelor simple din care sunt compuse; *paişpe, cinşpe* etc. Sunt considerate corecte formele *paisprezece, şaisprezece, şaizeci* (în loc de *patrusprezece, şasesprezece, şasezeci*), întrucât în limbă există tendința generală de a se scurta cuvintele, aceste forme fiind favorizate şi de analogia cu numeralele învecinate, la care primul termen este monosilabic: *treisprezece, cincisprezece, cincizeci.*

Numeralele cardinale pot fi însoțite de articolul demonstrativ (adjectival) *cel, cea, cei, cele: Cei trei* porniră mai departe. Acest fapt permite flexiunea cazuală pentru genitiv şi dativ: *celor trei, celor cinci.* Este de menționat că numai numeralul *unu(l), una* are flexiune sintetică pentru aceste cazuri, cu desinențele specifice **-ui** şi **-ei**: *unui, unei:* Cumpărarea *a trei* cărți, *a unui* stilou şi *a unei* serviete nu m-a costat mult. Raporturile de genitiv-dativ se mai pot exprima şi cu ajutorul prepozițiilor **a şi la** (în limbajul popular): Venirea *a trei* prieteni m-a scos din încurcătură. Dau drumul *la zece* dintre ei.

Când însoțesc substantivele, numeralele cardinale se prezintă în următoarele situații:

• de la *unu* la *nouăsprezece* (iar la numere mai mari având în vedere numai cercul zecilor şi al unităților) se alătură direct substantivului: *cinci* elevi, *şaptesprezece* creioane, *o sută doisprezece* candidați;

Scanned with OKEN Scanner

• de la *douăzeci* înainte, numeralele se leagă prin prepoziția **de** de substantivele pe care le însoțesc: *treizeci de elevi, trei sute patruzeci și șapte de candidați*, substantivul devenind atributul numeralului.

În cazul numeralului 12 (cel cardinal și cel ordinal corespunzător) se folosește forma de feminin pentru substantivele feminine: *ora douăsprezece, clasa a douăsprezecea* (dar **se acceptă, după DOOM², și forma de masculin în indicarea datei**: ***doi/doisprezece/ douăzeci și doi mai***).

Numeralele cardinale *un* și *o* se pot confunda cu articolele nehotărâte și cu adjectivele nehotărâte omonime. Criteriile de diferențiere a lor rezultă din contextele în care se află: a) dacă în context se află și alte numerale explicite referitoare la aceeași categorie de obiecte, *un* și *o* sunt numerale: Am cumpărat *trei* caiete, *o* carte și *un* stilou.; b) sunt adjective nehotărâte când referința se face la pronume nehotărâte (sau demonstrative): *Un* elev scrie, *altul (celălalt)* citește. *O* zi trece, *alta* vine.; c) sunt articole nehotărâte în absența sistemului de referință: *Un* băiat și *o* fată se plimbă prin parc. Uneori însă valoarea de numeral a lui *un* și *o* rezultă din context, prin accentuarea ideii de număr: Cu *o* floare nu se face primăvară. Cine fură azi *un* ou, mâine va fura *un* bou.

NUMERALUL ADVERBIAL

Numeralul adverbial *o dată* se poate confunda în scris cu adverbul *odată*, iar numeralele adverbiale *de două ori, de trei ori* etc. se pot confunda, în analiza gramaticală, cu locuțiunile adverbiale *a doua oară, a zecea oară* etc.

Pentru a face distincția între acestea, unele lucrări de gramatică folosesc denumirea de numerale cardinale adverbiale pentru *o dată, de două ori* etc. și denumirea de numerale ordinale adverbiale pentru locuțiunile adverbiale *întâia dată, a doua oară, a treia oară* etc., având în vedere că primele se formează cu numerale cardinale, iar celelalte cu numerale ordinale.

PRONUMELE

PRONUMELE PERSONAL. Sub aspect **ortografic**, probleme se ridică în scrierea grupurilor verb-pronume și pronume-pronume.

În scrierea grupului verb-pronume se întâlnesc mai multe situații:

a) forma pronumelui apare independentă, situată înaintea verbului: ***ne*** cunoști, ***te*** găsește, ***mă*** cheamă; în unele împrejurări, datorită ritmului vorbirii, unele forme neaccentuate pierd vocala finală (care se elidează) când sunt situate înaintea unui verb care începe cu o vocală: ***mă*** așteaptă > ***m-*** așteaptă; ***vă*** admiră > ***v-***admiră;

b) formele neaccentuate ale pronumelui personal pierd vocala finală când se rostesc împreună cu verbul auxiliar *a avea*: ***m-a*** *chemat*, ***v-a*** *spus*; alteori, vocala finală nu se pierde, dar pronumele se rostește împreună cu verbul auxiliar: ***te-a*** *chemat*, ***ți-a*** *spus*, ***ne-a*** *certat*.

c) formele neaccentuate ale pronumelui personal se leagă prin cratimă de verbe la modurile imperativ și gerunziu, când sunt situate după acestea.

Sunt două situații:

• când formează silabă comună cu verbul: *adu-**l** încoace, ducându-**l*** (se motivează ca mai sus);

• când pronumele nu formează silabă comună cu verbul, dar nu poate fi scris independent: *Adună-**le** mai repede! Spunându-**le** acest lucru, îi mințea cu seninătate*.

Scanned with OKEN Scanner

Grupul pronume-pronume apare dintr-o formă neaccentuată a pronumelui personal în dativ şi o formă neaccentuată a pronumelui personal în acuzativ, care se rostesc împreună: ***Mi-l*** *dă astăzi.* ***V-o*** *aduc mâine.*

PRONUMELE PERSONAL DE POLITEȚE. Construcțiile pronominale de politețe se scriu corest astfel: *Înălțimea Ta, Măria Ta, Luminăția Ta, Excelența Sa* sau cele rezultate din formele de bază şi adjectivul posesiv scris detaşat: *Domnia Ta, Domnia Voastră, Domnia Sa.* Cu valori stilistice sunt folosite, în scrieri literare, şi *Întunecimea Voastră, Mârşăvia Voastră* (la Ion Creangă).

Pronumele personale de politețe se prescurtează astfel: *dumneata – d-ta; dumitale – d-tale; dumnealui– d-lui; dumneaei – d-ei; dumneasa – d-sa; dumisale – d-sale; dumneavoastră – dv., dvs., d-voastră; dumnealor – d-lor.*

PRONUMELE REFLEXIV. Ca şi formele neaccentuate ale pronumelui personal, pronumele reflexiv ridică probleme de **ortografie**:

a) pronumele *se*, aşezat înaintea unui verb care începe cu vocalele ***ă, a*** sau ***o***, se poate rosti separat sau împreună cu verbul; când se rosteşte împreună cu verbul, în vorbirea rapidă, se elidează vocala mai închisă: ***se-mbracă, s-adăposteşte, s-opreşte;***

b) când însoțeşte un verb la perfectul compus sau la condițional-optativ, ***se*** se reduce obligatoriu la ***s-*** şi formează silabă comună cu verbul auxiliar: ***s-a dus, s-ar duce;***

c) când urmează unui verb la gerunziu, pronumele se leagă prin cratimă de acesta: *ducându-se;*

d) pronumele reflexiv în dativ primeşte, ca şi pronumele personale ***îmi, îți***, vocala de sprijin ***î*** când apare independent;

e) ***şi*** se rosteşte împreună cu verbe auxiliare sau formează silabă comună cu verbe care încep cu vocală: ***şi-a dat seama, şi-ar vorbi, şi-nchipuie;***

f) aşezat după verbe la gerunziu, ***şi*** face silabă comună cu acestea: *spunându-şi;*

g) face, de asemenea, silabă comună cu prepoziția infinitivului: ***a-şi*** *aminti.*

ADJECTIVUL PRONOMINAL DE ÎNTĂRIRE. În folosirea adjectivului de întărire se întâlnesc numeroasele greşeli şi dezacorduri ce se pot evita printr-un acord corect în persoană, gen, număr şi caz, cu pronumele sau cu substantivul determinat.

Exerciții

❒ **1.** Alcătuiți enunțuri în care să aveți adjective pronominale de întărire cu următoarele forme:

a) persoana a III-a, genul feminin, numărul singular, cazul genitiv;
b) persoana I, genul feminin, numărul plural, cazul nominativ;
c) persoana a II-a, genul masculin, numărul plural, cazul dativ;
d) persoana a III-a, genul feminin, numărul plural, cazul acuzativ.

❒ **2.** Completați spațiile libere cu forme potrivite ale adjectivului pronominal de întărire:

Fratele _____, frații _____; sora _____, surorile _____.
Răsplata se cuvine lui _____.
ei _____.
mie şi Mariei, nouă _____.

Scanned with OKEN Scanner

ție și Andreei, vouă _____.
mamei și Anei, lor _____.

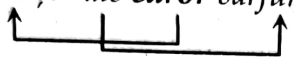
Te aștept pe tine _____, prietene.
Vă aștept pe voi _____, prieteni.
pe voi _____, colegelor.

PRONUMELE RELATIV. În comunicare, se fac adesea **greșeli** în folosirea pronumelui relativ *care* la cazurile:

• acuzativ – nu se folosește, cum este corect, prepoziția *pe* cu relativul *care* lângă complementul direct: Acesta este omul *care* îl admir. (Corect este: Acesta este omul *pe care* îl admir.);

• genitiv – articolul posesiv se acordă în gen și număr cu substantivul pe care îl determină pronumele relativ, iar pronumele relativ se acordă în gen și număr cu substantivul determinat din propoziția regentă (regula acordului încrucișat):

Urcăm pe un ***munte al cărui*** *vârf* atinge norii.
Urcăm pe ***munți*** *ale* ***căror*** *vârfuri* ating norii.



Exerciţiu

❒ Completați spațiile libere, făcând acordul corect al articolului posesiv (genitival) și al pronumelui relativ *care:*

Am o carte ___ _____ copertă este ruptă.
Am o carte ___ _____ coperte sunt rupte.
Am un caiet ___ _____ copertă este ruptă.
Am niște cărți ___ _____ coperte sunt noi.
Am un coleg ___ _____ părinți sunt profesori.
Am un coleg ___ _____ frate este fotbalist.
Am o colegă ___ _____ părinți sunt actori.
Am un coleg ___ _____ familie este foarte înțelegătoare.
Am colegi ___ _____ părinți sunt demni de admirat.

PRONUMELE ŞI ADJECTIVUL NEGATIV. După DOOM², se scriu într-un singur cuvânt *niciunul, niciuna, niciun, nicio.*

ADVERBUL

Erori din punct de vedere ortografic se produc la adverb, de regulă, în scrierea adverbelor compuse: *odată, altădată, demult, altfel, deodată* etc.

Exerciţii

❒ **1.** Alcătuiți enunțuri în care să folosiți corect cuvintele: *altădată, altă dată; de loc, deloc; câte o dată, câteodată; totodată, tot o dată; altfel, alt fel; decât, de cât; odată, o dată; întruna, într-una; numai, nu mai; niciodată, nici o dată; niciunde, nici unde.*

❒ **2.** Subliniați forma corectă: *o dată cu/ odată cu, odată ce/ o dată ce, ieri-seară/ ieri seară, astă-seară/ astă seară, orunde/ oriunde, noi născuți/ nou-născuți.*

Scanned with OKEN Scanner

ROMANUL

ROMAN. Termenul provine din fr. *roman* şi defineşte o specie epică în proză de mare întindere, cu o acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri, la care participă un număr mare de personaje, supuse unor conflicte puternice, şi care conturează un pregnant tablou al epocii. Romanul este o structură epică deschisă modificărilor de conţinut şi de formă. Definiţia termenului evoluează odată cu istoria speciei şi în raport cu epoca şi idealurile ei estetice. Potrivit „Dicţionarului de termeni literari", în literatura engleză există două accepţiuni ale romanului: **the romance – romanţul**, povestire eroică ce evocă fapte fabuloase, şi **the novel** – romanul care evocă viaţa reală şi obiceiurile epocii în care este scris. Ca şi epopeea, romanul are o **structură narativă complexă**, într-un **cadru spaţial şi temporal** ce depăşeşte cu mult spaţiul operei şi un **număr mare de personaje**, situaţie ce creează o relaţie complexă între **narator** şi personaj, în funcţie de momentul istoric şi estetic în care se manifestă. Georg Lukàcs, în „Teoria romanului", arată că romanul este exprimarea unui **spaţiu deschis**, iar eroul are toată libertatea de a se manifesta cum doreşte, în timp ce epopeea este produsul unui **spaţiu închis**, iar personajele evoluează constant. Originea romanului se află în nuvelă; după cum arată Tomaşevski, în „Teoria literaturii", **romanul** poate avea o **construcţie etajată**, fiecare nuvelă lărgindu-şi treptat acţiunea în raport cu cealaltă, ca la Lesage, în „Istoria lui Gil Blas", **inelară**, în care una dintre nuvele se desparte, lungindu-se în întregul roman (Jules Verne, „Testamentul unui excentric"), **paralelă**, fiecare dintre acţiuni având o desfăşurare paralelă (Lev Tolstoi, „Anna Karenina"). După situarea în timp, romanele sunt **picareşti, eroice, istorice, contemporane, de anticipaţie**, după cadrul social sau geografic, **urbane, rurale, regionale, exotice**, după forma de organizare, **epistolar, jurnal, cronică, eseistic**, după substanţa epică, **de figuri, frescă, saga, ciclic, roman-fluviu. Romanul obiectiv** este caracteristic, de exemplu, lui Balzac, **romanul liric** şi **de analiză** Hortensiei Papadat-Bengescu, iar **romanul autentic şi substanţial** lui Camil Petrescu. După tehnica organizării discursului, romanul este de tip **balzacian, stendhalian, tolstoian, proustian, gidian, avangardist, postmodernist.**

Romanul există, ca specie literară, încă din antichitate, prin „Daphnis şi Chloe", de Longos, sau prin „Satyricon", de Petronius. În Franţa, în secolul al XII-lea, Chrétien de Troyes fixează tipul romanului medieval, curtean şi cavaleresc, care cunoaşte o mare dezvoltare în Europa apuseană în secolele următoare. Puţine opere însă dau strălucire acestei specii: „Pantagruel" (1532) şi „Gargantua" (1534), de Rabelais, şi „Don Quijote" (1605, 1615) al lui Cervantes. Romanul psihologic apare odată cu D-na de La Fayette, „Principesa de Clèves" (1678), Marivaux, Abatele Prévost. Treptat, se ajunge la romanul de tip realist, mai întâi prin romanul sentimental, „Noua Eloiză" a lui Rousseau, apoi prin romanul englez din secolul al XVIII-lea, reprezentat de Richardson şi Fielding. Romanul francez îl prezintă ca exponent remarcabil pe Balzac, care avea aspiraţia **romanului total**: „Patru oameni au trăit o viaţă intensă: Napoléon, Cuvier, O'Connel, iar al patrulea vreau să fiu eu. Primul a trăit viaţa Europei, armatele l-au inoculat! Al doilea s-a căsătorit cu globul! Al treilea s-a încarnat într-un popor! Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap!".

O descriere completă a societăţii oferă şi Dickens, Thackeray, Stendhal. Naturalişti sunt Zola, Thomas Hardy, G. Verga. Neorealismul este promovat de Hemingway, Faulkner, Virginia Woolf; **romanul absurd** e reprezentat de Kafka, prin „Procesul" şi „Castelul". Răsturnarea cronologică este posibilă la Proust, Galsworthy, Roger Martin du Gard. Specia romanului tinde spre o formulă eseistică la Dostoievski, Th. Mann, Faulkner, Malraux. **Noul**

Scanned with OKEN Scanner

roman este numit de Sartre **antiroman**. Romanul latino-american este reprezentat de argentinianul Mario Vargas Llosa şi de columbianul Gabriel Garcia Márquez.

Istoria romanului românesc începe cu „Istoria ieroglifică" a lui Dimitrie Cantemir, continuă printr-o serie de încercări de la jumătatea secolului al XIX-lea, dintre care mai importante sunt „Manoil" (1855) şi „Elena" (1862), de Dimitrie Bolintineanu, „Ciocoii vechi şi noi" (1863) al lui Nicolae Filimon, şi dobândeşte o anume maturitate prin „Mara" (1906), de Ioan Slavici, şi prin „Viaţa la ţară" (1898) şi „Tănase Scatiu" (1907), de Duiliu Zamfirescu. Cu „Ion" (1920) al lui Liviu Rebreanu se întemeiază romanul românesc modern, diversificat tematic şi compoziţional în perioada interbelică de Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, apoi, în a doua jumătate a secolului XX, de Marin Preda, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu, Mircea Cărtărescu (autorul romanului fabulos în spaţiul ghetoizat al blocului). Există un **roman tradiţionalist** (Duiliu Zamfirescu), **balzacian**, prin G. Călinescu („Enigma Otiliei", „Bietul Ioanide"), un **roman al perioadei comuniste**, de obicei **roman-parabolă**, cu note critice şi contestatare la adresa regimului, reprezentat de Marin Preda, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc, Dinu Săraru, Ion Lăncrănjan, Dumitru Radu Popescu. Romanul poate fi **obiectiv**, ca în cazul lui Liviu Rebreanu ori G. Călinescu, sau **subiectiv**, remarcându-se printr-un **lirism adiacent**. **Romanul este „autentic", „substanţial" şi „anticalofil"** la Camil Petrescu, **rural** la Liviu Rebreanu şi **citadin** la Hortensia Papadat-Bengescu.

ROMAN DORIC. Roman cu o structură bine definită, constituită în jurul unui nucleu epic ce conduce la reprezentări narative pregnante. De la „doric", „ordin arhitectonic grec, caracterizat prin sobrietate şi simplitate, friza fiind decorată cu triglife şi metope". Un exemplu de roman de acest tip este „Ion", de Liviu Rebreanu.

ROMAN IONIC. Roman cu o structură suplă, opus romanului doric. Un exemplu este „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", de Camil Petrescu. De la „ionic", ordin arhitectonic reprezentat prin coloane zvelte, având capitelul împodobit cu volute, iar friza continuată şi decorată cu basoreliefuri."

ROMAN CORINTIC: Roman specific experienţelor literare postmoderne, marcând disoluţia personajului, prin aglomerarea obiectuală a spaţiului, într-o viziune ironică, grotescă, burlescă, alegorică. De la „corintic", ordin arhitectonic, „caracterizat prin suplețea coloanei decorate cu caneluri şi prin capitelul ei ornamentat cu sculpturi".

Termenii *doric*, *ionic* şi *corintic* sunt teoretizaţi de Nicolae Manolescu în lucrarea „Arca lui Noe".

CATEGORIA TIMPULUI NARATIV se referă la felul în care se desfăşoară evenimentele în **istorie** şi în **discurs**: durata sau „viteza" temporală şi modul de includere a acestora în text, frecvenţa, capacitatea de reflectare a întâmplărilor în discurs şi distanţa temporală, timpul între două evenimente enunţate. Alte forme ale temporalităţii sunt **elipsa, eliminarea unor evenimente** presupuse în istorie, **pauza** sau **suspendarea timpului**, în reflecţiile filozofice, **rezumatul, comprimarea timpului**, în care perioadele ficţionale mari sunt reduse, **scena**, în care coincid două temporalităţi, a discursului şi a istoriei, **digresiunea**, care produce o dilatare a timpului în povestire.

FOCALIZAREA EXTERNĂ înregistrează evenimentele în maniera unei camere de luat vederi, fără a comenta faptele brute înregistrate. **Focalizarea internă** înseamnă imersiunea în mintea personajului, dând impresia cititorului că el este cel care comentează faptele. **Focalizarea zero** este perspectiva naratorului omniscient, care pătrunde în mintea personajelor şi în casele oamenilor.

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE FILIMON

NICOLAE FILIMON (1819-1865). Prozator şi publicist. Este primul scriitor realist din literatura română, utilizând descrierea exactă a unei epoci şi a caracterelor ei, guvernată de un principiu moralist, potrivit căruia binele învinge răul. Desfăşoară mai întâi o activitate publicistică şi de cronicar muzical, abia spre sfârşitul vieţii orientându-se către literatură, cu lucrările „Escursiuni în Germania meridională" (1858), „Friedrich Staaps sau Atentatul de la Schönbrunn în contra vieţii lui Napoleon" (1860), „Mateo Cipriani", „Bergamo" şi „Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala" (1861). „Ciocoii vechi şi noi sau Ce naşte din pisică şoarici mănâncă" (romanţ original), apare la Bucureşti în 1863.

CIOCOII VECHI ŞI NOI

A. PRIMUL ROMAN REALIST:

„Ciocoii vechi şi noi" este primul **roman realist** din literatura română: Dinu Păturică se încadrează în tipologia arivistului, e un nou Julien Sorel din romanul lui Stendhal, „Roşu şi negru", folosind însă metode mult mai necinstite şi mai brutale pentru escaladarea culmilor sociale. Romanul, balzacian prin structură, prin tipurile personajelor şi prin viziunea scriitorului omniscient, cuprinde istoria unei noi pături sociale, cocoţată în ierarhia societăţii prin fraudă, prin ruinarea şi aproprierea averii stăpânilor. Romanul lui Nicolae Filimon ne introduce într-o lume de început de secol al XIX-lea, crepusculară, plină de intrigi, de lupte pentru parvenire, duse în jurul unor acareturi, moşii şi funcţii ale unei ţări pustiite, plină de oameni mercantili, cu porniri rapace, puşi pe căpătuială prin orice mijloc, fără scrupule. Epoca fanariotă, ajunsă în roman la asfinţit, este perioada cea mai lipsită de strălucire din istorie, fiind plină de jafuri, de masacre şi lupte pentru putere dirijate din afara ţării, din inima putredă a Imperiului Otoman.

B. STRUCTURA ROMANULUI:

Din punct de vedere structural, romanul conţine 32 de capitole, o „Dedicaţie", un „Prolog" şi un „Epilog". „Prologul" chiar explică predilecţia scriitorului pentru moralizarea unei întregi epoci corupte: „Nimic nu este mai periculos, pentru un stat ce voieşte a se reorganiza, decât a da frânele guvernului în mânile parveniţilor, meniţi din concepţiune a fi slugi şi educaţi într-un mod cum să poată scoată lapte din piatră cu orice preţ!". Titlurile capitolelor aduc, rând pe rând, în scenă, personajele principale, „Dinu Păturică", „Postelnicul Andronache Tuzluc", „Românul şi fanariotul", „Chera Duduca", pentru a se opri apoi asupra paşilor spre mărire ai ciocoiului, şi în cele din urmă asupra decăderii acestuia: „Educaţiunea ciocoiului", „Ipocriţii în luptă", „Ce dai să te fac ispravnic?", „Fă-te om de lumea nouă,/ Să furi cloşca după ouă!", „O scenă dramatică", „Cu rogojina aprinsă-n cap şi cu jalba-n proţap". Epilogul, numit „Din opincar, mare spătar", descrie momentul în care Gheorghe, „fostul vătaf de curte al postelnicului Andronache Tuzluc", este ridicat la mărirea de mare spătar şi caimacam al Craiovei, într-o ceremonie solemnă, el căsătorindu-se cu „Maria, fata banului C..., care deşi iubise pe Gheorghe cu multă pasiune", cerută în căsătorie de Andronache Tuzluc, „preferase mai bine moartea decât o fericire trecătoare şi dobândită prin călcarea îndatoririlor sale de bună fiică".

Scanned with OKEN Scanner

C. VIZIUNEA NARATIVĂ:

Ca viziune asupra epocii, romanul lui Nicolae Filimon aminteşte de Walter Scott, dar se depărtează de la un anumit punct de acesta. Dacă la scriitorul englez personajele sunt proiectate pe un fundal mitic, de operă romantică, creionate ca într-un sketch, în tuşe puternice, în „Ciocoii vechi şi noi" sensul demersului scriitorului este de **a demitiza** istoria, pentru că epoca înfăţişată se înscrie în sfera banalului, a lumii lipsite de perspective, supusă puterilor trecătoare, perfide şi aservite numai interesului material. Filimon foloseşte surse istorice puţine, iar încercarea de literaturizare a istoriei este, într-o oarecare măsură, ineficientă, personajele sale nefiind animate de idealuri înalte, ci de scenariile subtile ale unor intrigi financiare şi de dobândire a puterii, în contextul bulversant al lumii fanariote. De aceea, în faţa unei rapacităţi ieşite din comun a parvenitului de tip nou, a „ciocoilor noi", Nicolae Filimon părăseşte de multe ori ipostaza de narator obiectiv, declarându-şi aversiunea directă chiar din „Dedicaţie", cartea fiind adresată, pe un ton vehement, „domnilor ciocoi", numiţi „străluciţi luceferi ai vicielor", marcaţi de vini capitale: au „mâncat starea stăpânilor", ridicându-se pe ruinarea lor, au furat „cu zvanţul din funcţiunele cele mici şi cu miile de galbeni din cele mari", sunt „putrăjunea şi mucegaiul ce sapă din temelii şi răstoarnă împărăţiile şi domniile". Scriitorul oscilează astfel între povestire şi discurs. Dacă ar fi să aplicăm schema lui Émile Benveniste, după care, în povestire, folosirea persoanei a treia înseamnă renunţarea la orice marcă autobiografică, iar discursul presupune un locutor şi un auditor, romanul „Ciocoii vechi şi noi" reprezintă o împărţire savantă între **perspectiva naratorului omniscient** şi **autonomia personajelor**, dialogând unele cu celelalte. Prin comentariul său, Filimon dezvoltă toate **atributele metatextului**: autorul nu este abstract, ascuns în spatele unui decor, ci e mereu prezent, devenind omniscient şi obiectiv în momentul în care dezvoltă adevărate **tablouri-frescă** ale unui timp istoric bine determinat: „Ne oprim puţin din această naraţiune ca să dăm cititorilor noştri o idee repede despre locul unde se afla palatul domnesc pe acei timpi şi despre forma arhitectonică şi alte amănunte originale ale acestui loc". O tehnică folosită de Filimon, existentă şi la scriitorii din epocă, Eugène Sue, Fr. Soulié, este cea a **rapelului**, concretizată prin apariţia unor insule de **continuitate narativă** cu scopul de a contura luminile şi umbrele prezente în întregul text, trecerea de la un cadru al povestirii la altul: „Ne amintim că...", „Credem inutil să amintim că ..". Secvenţele narative sunt manevrate de o parte de un maestru care schimbă cu artă **frame**-urile: „Până ce Păturică va găsi pe căpitan Urdăreanu, noi vom atrage băgarea de seamă lectorilor noştri asupra stării morale a trupelor lui Tudor Vladimirescu...". Funcţia metatextului este, în acest caz, şi de dirijare a sensului naraţiunii: „Era foarte trist pentru un om cugetător a privi cum aceste obiecte de mare preţ treceau din stăpânirea boierilor, într-a ciocoilor procopsiţi de dânşii, cari le cumpărau cu preţuri foarte scăzute şi le plăteau cu banii furaţi de stăpânii lor.". Câteodată, unele secvenţe, cum este odihna lui Păturică în iatac, constituie un prilej pentru scriitor de a medita asupra acestei stări, în sensul poeziilor paşoptiste: „Acum vino tu, Morfeu, care închizi cu dulceaţă ochii plugarului ostenit de munca zilei şi pe ai tinerei mume ce veghează lângă capul micului ei copilaş; veniţi şi voi, vise amăgitoare...". Filimon creează acest statut de „extrateritorialitate", el trecând mereu linia care separă personajele de naratori, într-o mişcare continuă, ca de suveică în războiul de ţesut.

D. PERSONAJELE PRINCIPALE:

Capitolul I al romanului fixează **timpul evenimentelor** şi aduce în prim-plan personajul principal, Dinu Păturică: „Într-o dimineaţă din luna octombre, anul 1814, un june

Scanned with OKEN Scanner

de 22 de ani, scurt la statură, cu faţa oacheşă, ochi negri plini de viclenie, un nas drept şi cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambiţiunea şi mândria grosolană [...], un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării...". Portretul personajului este alcătuit în maniera „fiziologiilor" epocii, Dinu Păturică părând aici provincialul sosit în Capitală, cu o îmbrăcăminte care îi subliniază condiţia socială încă modestă, „îmbrăcat cu un anteriu de şamalgea rupt în spate [...], cu picioarele goale băgate în nişte iminei de saftian, care fuseseră odată roşii, dar îşi pierduseră culoarea din cauza vechimei", dar cu trăsături ale feţei ce trădează viclenia şi ambiţiile fără margini.

Întâlnirea cu marele postelnic este aşteptată cu ardoarea unui vânător care îşi pândeşte vânatul, Andronache Tuzluc fiind cel pe care el trebuie să-l jefuiască mai devreme sau mai târziu. Este ceva mecanic în gesturile sale, calculat cu grijă: „Junele, a cărui atenţiune era aţintită la cea mai mică mişcare ce se petrecea, auzi şi el acest zgomot [...]; apoi vârî machinăliceşte mâna în sân şi scoase un plic sigilat...". În acelaşi timp, prezentarea sa îmbracă tonurile umilinţei nemărginite: „Sunt Dinu Păturică, nemernicul fiu al preaumilitei voastre slugi, tretilogofăt Ghinea Păturică, fostul odinioară vătaf de curte al înălţimei-voastre.". Scopul acestui servilism accentuat este pe măsura măririi la care personajul trebuie să ajungă: e o umilinţă fără însemnătate pentru nişte ambiţii fără margini. În comportamentul viitorului ciocoi se observă o tendinţă de dublare a personalităţii, masca exterioară ascunzând imensa ambiţie lăuntrică, bine ascunsă, voinţa de propulsie în „înalta societate" a vremii.

Întâlnirea dintre Andronache Tuzluc şi Dinu Păturică este un **joc al măştilor**: una este a fanariotului, care adoptă o poziţie oficială, menită să-l protejeze de eventualele indiscreţii, cealaltă a parvenitismului ascuns şi rapace. Fanariotul a făcut avere pe vremea lui Caragea, având, la rândul lui, mare talent la „cele mai întunecoase intrigi" şi linguşeli, vorbe dulci la urechea oricărui domnitor fanariot. Păturică este conştient că va face avere dacă va şti să-şi ascundă intenţiile cu grijă, fără a da de bănuit care sunt intenţiile sale. Gesturile prădătorului de averi sunt studiate cu minuţie: solicitantul îşi pleacă până la pământ capul, înainte de a înmâna misiva din partea tatălui său. Văzând păstrăvii pe care bătrânul său tată îi trimisese, servilismul şi dorinţa lui de a-l sluji, Tuzluc, nebănuind pericolul care îl reprezintă pentru el tânărul, îl angajează ciubucciu. Este primul pas al ascensiunii acestuia; norocul îi surâde: „...prin admiterea lui în serviciul postelnicului devenise proprietar pe prima literă a alfabetului fortunei". Acum, camera în care se instalează nu este pe măsura intenţiilor lui ascunse: „...dete o privire repede şi disprețuitoare camerii sale [...], curagiu şi răbdare, prefăcătorie şi iuşchiuzarlâc, şi ca mâne voi avea şi eu case mari şi bogăţii ca ale acestui fanariot". Primirea în slujbă echivalează cu sosirea într-un tărâm al făgăduinţei, unde personajul vorace este gata să-şi înceapă munca de distrugere a „stării" boierului. Disperarea existenţială a personajului se justifică numai dintr-un anumit punct de vedere: în epoca respectivă, singura posibilitate de parvenire era cea materială. Dinu Păturică, acest „Julien Sorel valah", este un om pe care soarta îl împinge la gesturi extreme, după principiul „totul sau nimic!".

E. ASCENSIUNE ŞI DECĂDERE:

Vârsta îi e prielnică lui Dinu Păturică pentru ascensiune: are douăzeci şi doi de ani, iar „educaţiunea" de ciocoi şi-o desăvârşise la moşiile unde tatăl său „îngrijea" pe ţăranii amărâţi: „mai ştia, şi încă foarte bine, să tortureze pe nenorociţii ţărani, puindu-le ouă fierbinţi la subţiori şi dându-le fum de ardei la nas, ca să le ia cea mai din urmă para din pungă".

Învăţătura de carte a lui Dinu Păturică este suficientă pentru scopurile propuse: cunoştinţe slabe de greacă modernă, precum şi „citire şi scriere în limba românească".

Scanned with OKEN Scanner

Cuvintele folosite de ciocoi sunt exclusiv de origine elenă: „prodigalitate", „eclogarion", „gramatichi", iar comportarea lui e adecvată unui mediu dominat de capcane: pe celelalte slugi le tratează cu respect, pe stăpân îl serveşte cu promptitudine şi cu o afecţiune care îi dau garanţia încrederii, pe vătaf îl linguşeşte de fiecare dată când se iveşte prilejul. Odată stabilit făgaşul ce trebuie urmat pentru a ajunge mare boier, Dinu Păturică pune în mişcare un scenariu complex, urmărit cu minuţiozitate.

El câştigă mai întâi încrederea vechiului ciocoi, apoi stabileşte o modalitate de a „mânca" starea acestuia, lucru relativ uşor, fiindcă Tuzluc este vulnerabil, e un **ciocoi de tip vechi**, „o specie învechită", care nu mai percepe exact relaţiile cu oamenii din jur. El cade, astfel, în greşeala celor ajunşi mult prea sus, lăsându-se păcălit de aparenţele de care se folosise şi el odinioară. Iar Dinu Păturică îşi ia ca aliat pe chera Duduca, personaj care încearcă, la rândul ei, să pună mâna pe averea fanariotului, într-o manifestare de **personaje tipice**, care nu ies dintr-o evoluţie lineară: din moment ce şi-au stabilit un plan şi repere temporale, destinul lor este previzibil, fără mari variaţii, încadrându-se în schema general-umană binecunoscută: ascensiune – strălucire – decădere. Chera Duduca se ocupă de „diamanticale, şaluri şi mătăsării", iar Dinu Păturică de specularea moşiilor. Dragostea dintre cei doi este una interesată: dincolo de amor sunt ţeluri mult mai mari, care îi ţin uniţi câtă vreme acestea se pot împlini. De altfel, ei constituie o pereche diabolică, strâns unită în răutăţi şi potlogării: „Zic că Dumnezeu sau dracul ne-a făcut pe unul pentru altul!". Unicul lor ţel este de a-l scoate pe fanariot, care îşi cheltuie banii cu craidonii de pe Cotroceni, „la silimet", adică de a-l aduce în sapă de lemn.

În afacerile veroase ale protagonistului, de ruinare a stăpânului său, intermediar este chir Costea Chiorul, misit care se ocupă de tranzacţii dubioase. Ascensiunea lui Păturică nu se lasă mult timp aşteptată şi el devine vătaf la curtea lui Tuzluc, fiind apreciat pentru marea osârdie pe care şi-o dădea în creşterea averii boiereşti. Primul lucru pe care îl face noul năimit este de a ţine o cuvântare în faţa slugilor curţii, gest ce se înscrie într-un comportament tipic celor proaspăt veniţi la putere, asigurându-se de sprijinul celor din jur printr-o atitudine duplicitară: „Voi pedepsi – zicea el – fără milă pe toţi aceia ce vor cuteza să înşele pe boierul măcar cu o para". Este modalitatea de a se folosi de ceilalţi pentru a-şi ascunde interesele meschine. Trioul format de chera Duduca, Dinu Păturică şi chir Costea Chiorul este unul diabolic, ei determinând ruinarea averii postelnicului Tuzluc. Se creează astfel o antinomie între ciocoii vechi, de felul lui Andronache Tuzluc, şi cei noi, mult mai rapace şi mai necruţători, speculând orice slăbiciune a celor dinainte, exploatând şi schingiuind ţăranii cu sălbăticie. Astfel de practici barbare generează mişcarea populară care, ajunsă la Ghica-Vodă „cu rogojina aprinsă-n cap şi cu jalba-n proţap", cere detronarea ciocoiului.

Tactica folosită de noul vătaf este de a face să ajungă la urechile stăpânului dovezi de bună purtare, ceea ce îl apropie şi mai mult de Andronache Tuzluc. În acelaşi timp, asaltul asupra averii boierului continuă: sub pretextul că trebuie luate măsuri drastice faţă de cei care strică moşia Răsucita, el merge să cerceteze administrarea acesteia şi abuzurile arendaşului. Dar întâlnirea cu ţăranii are şi alt scop: racolarea celor dispuşi la a servi scopurilor sale, cum ar fi acei „jăluitori exageraţi cu figuri de adevăraţi hoţomani". Dobândirea de averi se face uşor prin persoane corupte: Dinu Păturică declară că averea boierului fusese prost administrată şi furată de arendaş, acesta scăpând de acuzaţie cu suma frumoasă de cincizeci de pungi de bănet. După o astfel de cercetare amănunţită, Păturică se întoarce la Bucureşti cu o recoltă de două sute de pungi de bani, pe care le pune pe fundul sipetului.

O atmosferă provincială coruptă nu putea fi creată decât cu oameni corupţi, într-o lume în care totul se cumpără, mai ales marile funcţii. Titlul unui capitol este sugestiv

Scanned with OKEN Scanner

pentru corupția din mediul fanariot: „Ce dai să te fac ispravnic?" este replica favorită a avidului de bogăție din toate timpurile și epocile istorice. Iar în cazul lui Păturică, județul Teleorman, unul dintre cele mai bogate, este vândut cu două mii cinci sute de rubiele solicitantului. Capitolul „Fă-te om de lumea nouă/ Să furi cloșca după ouă!" este o radiografie a lumii corupte a timpului: Păturică și alți vătafi, cu nume semnificative, Tudor Ciolănescu, Neagul Chioftea, Vlad Boroboață chefuiesc cu marfă de contrabandă. Descrierea mesei orientale este redată cu lux de amănunte: la masă se servesc „ciorbă de știucă fiartă în zeamă de varză cu hrean [...], mihalți și păstrăvi rasol, muiați în oțet și untdelemn [...], cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măsline și foi de dafin, cu crapi împluți cu stafide și coconare și alte felurite mâncări care se ziceau în vechime bucate cu cheltuială". Dinu Păturică ține o adevărată lecție celorlalți vătafi despre modul în care se poate fura din starea stăpânului: nu se mărește prețul, pentru că bucatele au „nart" fix, ci se scrie mai puțin în tabela de cumpărături și se ține o gestiune dublă, cu o socoteală dreaptă și o socoteală încărcată, pentru „stări mari, ca să scăpăm de slugărie." Pentru noii ciocoi, boierii sunt o povară, din care se pot obține, însă, avantaje: „Ei au moșii și nu le cunosc hotarele, nici venitul ce poate să dea pe tot anul. Au vii, fără să le știe numărul pogoanelor; au zalhanale, heleștaie, livezi de pomi și câte altele de felul acesta, pe care le arendează pe nimic. Dar arendașii, nemulțumiți cu un câștig de sută la sută, scos din spinarea țăranilor, dărapănă pădurile și acaretele moșiilor, ba de multe ori înstrăinează chiar din pământul moșiei.".

Tuzluc, reprezentând tipul înșelatului în arhitectura socială a romanului realist, află în ultimul moment de complotul lui Dinu Păturică și al Cherei Duduca, atunci când este prea târziu, în momentul nunții lor, ținută și aceasta, ca toate celelalte acțiuni complotiste, în mare secret, la ora douăsprezece din noapte, la biserica Lucaci. Graba fanariotului de a împiedica nunta nu folosește însă la nimic; starea postelnicului este pe măsura furiei și surescitării extraordinare la care este supus: „Fața sa, de fel brună, devenise întocmai ca a unui faur de fier din cauza prafului ce se pusese pe dânsa în grozava alergare". Are loc chiar o luptă între el și preoții care ceremoniau cununia, soldată cu renunțarea fanariotului, prea obosit de încercările prin care trece. Acesta este **sfârșitul** lui, **ieșirea din scenă**, în restul vieții fiind marcat de dambla, boală datorată acestui tragic eveniment. Căderea personajului de pe firmamentul social strălucitor se înscrie în evoluția așteptată a evenimentelor: atât ciocoii vechi, cât și cei noi, urcând prea repede treptele măririi sociale, se prăbușesc la fel de repede și cu mare zgomot. Există și un moment când corupții **noi** devin **vechi**, locul primilor fiind preluat de alții mult mai versați. Eliminarea personajului devenit, ca urmare a conjuncturii sociale, vulnerabil, urmează **regulile junglei** sau poate ale vechilor regi din pădurea Dianei: regii bătrâni sau nevolnici sunt eliminați în favoarea celor mai tineri și mai puternici. Grotescul situației, prin esență baroc, exacerbează pasiuni prea mari pentru mize prea mici. Dacă Dinu Păturică este un **personaj realist, cu o evoluție continuă**, boierul cel vechi se află deja la capăt de drum, lipsit de putere pentru un nou început: lumea lui, creată pe baza unei utopii sociale, s-a prăbușit.

Deși Păturică se poate descurca în mediul ciocoiesc, fiind viclean, el nu evoluează, așa cum nu evoluase nici Tuzluc, neputând înțelege cadrul politic general, și din cauza aceasta va pieri. Greșeala capitală, expresie a ticăloșiei extreme, este aceea de a se alătura mișcării eteriste, căreia i-l predă, prin trădare, pe Tudor Vladimirescu. Trecerea dintr-o tabără în alta, instabilitatea care îl determină să fie prezent în ambele tabere, constituie cauze care îi aduc pieirea. La agravarea situației contribuie și destinul, blestemul tatălui, care nu este primit în palatul noului îmbogățit, fiind aruncat pe scări. Domnul Ghica, urmând în scaunul țării după Tudor Vladimirescu, este informat despre toate tâlhăriile

Scanned with OKEN Scanner

săvârşite de Dinu Păturică, arivistul fiind trimis la ocnă şi sfârşindu-se din viaţă după şapte luni. O ciudată simetrie a romanului face ca personajele negative să se întâlnească într-o scenă simbolică, prin faţa stâlpului infamiei de care era ţintuit chir Costea Chiorul trecând două procesiuni mortuare, a lui Andronache Tuzluc şi a lui Dinu Păturică. Chera Duduca avea să-şi găsească sfârşitul în Dunăre, aruncată de noul soţ, pe care îl înşelase. Scriitor moralist, Nicolae Filimon îşi răsplăteşte personajele pozitive: banul C. este tipul boierului pământean, cu dragoste de ţară, a cărui fiică, Maria, se căsătoreşte cu Gheorghe Serdarul, toate acestea fiind o replică simetrică, în latură pozitivă, a personajelor demonice pedepsite la sfârşitul romanului.

Nicolae Filimon abordează astfel profilul arivistului versatil, adaptat tuturor împrejurărilor pentru profitul personal: tipologia ciocoiului este universală, purtând nume diferite de-a lungul epocilor istorice. În epoca lui Lăpuşneanu, un astfel de personaj este Moţoc, care încearcă să profite de pe urma tuturor domniilor. După romanul „Ciocoii vechi şi noi", în literatura română tipul arivistului dobândeşte câteva identităţi semnificative, unele memorabile: Tănase Scatiu, din romanul „Viaţa la ţară" (1894), de Duiliu Zamfirescu, Lică Trubaduru, din „Concert din muzică de Bach" (1927), de Hortensia Papadat-Bengescu, Stănică Raţiu, din „Enigma Otiliei" (1938), de G. Călinescu, Iancu Urmatecu, din „Sfârşit de veac în Bucureşti" (1944), de Ion Marin Sadoveanu.

Aglomerarea barocă de situaţii şi detalii ale vieţii cotidiene, combinată cu o întoarcere către personajele romantice, dominate de pulsiuni extreme, în perspectiva unei metatextualităţi moderne, face din „Ciocoii vechi şi noi" un **roman realist** profund, cu note de proiecţie spre modernitate, prin intervenţia directă a naratorului omniscient în comentariul textului. Romanul poate fi considerat şi unul **istoric**, prin abundenţa de imagini şi prin „fotografierea" **frame by frame** a personajelor, a interioarelor, a îmbrăcămintei şi a mâncărurilor, a petrecerilor. Imaginea unei lumi în derivă se completează cu multiplele modalităţi de petrecere a timpului liber, ilustrate în capitolul al XV-lea, „Scene din viaţa socială", cu ieşiri la iarbă verde, plimbări pe Podul Mogoşoaiei şi la Târgul de Afară, cu mese la grădinile lui Scufa şi Belu, cu jocuri de cărţi care goleau pungile cu mahmudele ale prinţului Caragea şi ale boierilor îmbogăţiţi pe spinarea săracilor. Aflat la confluenţa dintre romantism şi realism, Nicolae Filimon încearcă să construiască romanul cu arhitectură totală, un film mişcat al diverselor evenimente istorice şi al vieţii unei galerii ample de personaje, recrutate din cele mai diverse medii sociale şi politice.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

VIZIUNE NARATIVĂ. Între personaj şi narator se pot stabili trei tipuri de relaţii, care determină viziunea narativă:

1) **Naratorul > personaj** (viziune din „spate", „dindărăt"). Naratorul ştie mai mult decât personajul, este **omniscient**, poate pătrunde în minţile personajelor, redă reacţiile acestora, poate observa simultan mai multe evenimente. Această situaţie se întâlneşte în romanul de tip obiectiv.

2) **Naratorul = personajul** (viziune „împreună cu"). În această situaţie, specifică de regulă romanului subiectiv, naratorul ştie tot atât cât personajele; el nu poate găsi o explicaţie pentru evenimente înainte ca personajele însele să o găsească. Naratorul poate folosi unul sau mai multe personaje, identificându-se cu privirea acestora. Naraţiunea poate fi la persoana întâi sau a treia. În acest caz, viziunea narativă e preluată de **personaje-reflector.**

Scanned with OKEN Scanner

3) **Narator < personaj** (viziune „din afară"). Naratorul ştie mai puţin decât oricare dintre personaje. El scrie numai ceea ce vede şi aude, dar nu poate pătrunde în conştiinţa niciunuia dintre ele.

FIZIOLOGIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *physiologie* (cf. gr. *physis*, „natură", *logos*, „vorbire"). Specie literară care constă în observarea obiectivă a unui personaj tipic, a unei situaţii semnificative. „Prologul" din „Ciocoii vechi şi noi" este „o fiziologie", în sensul pe care l-au dat M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi acestui termen, adică o „fişă morală", un portret psihologic.

Literatura europeană a primei jumătăţi de secol al XIX-lea cultivă şi fiziologiile, exemple fiind „Physiologie du mariage", de Honoré de Balzac, „La physiologie du provincial à Paris", de Pierre Durand, „La Physiologie du poète", de Edmond Textier. O tendinţă a vremii este şi scrierea unui „**romanţ d-obiceiuri**", reliefând transformările din epocă sau fotografiind moravuri şi societăţi, de pildă cea franceză, în „Comedia umană" a lui Balzac. Din punctul de vedere al atitudinii auctoriale din paginile romanului, Nicolae Filimon face distincţie între boierul de viţă veche, cum este Banul C., şi postelnicul Andronache Tuzluc, un arivist, în esenţă un fanariot profitor. La Nicolae Filimon este prezent un „poporanism *avant la lettre*", personajele negative fiind trimise acolo unde se cuvine: Dinu Păturică ajunge la ocnă, Andronache Tuzluc înnebuneşte, iar Chera Duduca este înecată în Dunăre.

Pe lângă alte fiziologii din literatura română, de pildă „Fiziologia provincialului" (1840), de Costache Negruzzi, şi „Fiziologia provincialului în Iaşi", de Mihail Kogălniceanu, textul lui Nicolae Filimon prezintă portretul cel mai întunecat, în culorile cele mai sumbre şi în liniile cele mai dure. Ciocoiul nu este un personaj tipic numai al societăţii româneşti, ci poate fi întâlnit în orice ţară, având aceleaşi trăsături, de „om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat de o ambiţiune nemărginită". Ciocoiul este un om însetat de parvenire, de spoliere a averii celuilalt şi în continuare scriitorul înfăţişează ipostazele succesive ale îmbogăţirii lacome, fără margini. Ciocoii sunt „vulpi cu două picioare, care întrec în ipocrizie şi vicleşug" personajele din fabule, încât la douăzeci de ani „ştiu foarte bine cum se fură cloşca dupe ouă fără să cârâie". Cei mai mulţi se ridică dintre slugile din casele boiereşti; lor le cad victime chiar stăpânii prea creduli, pe care îi studiază cu atenţie şi cărora le speculează toate slăbiciunile, până îi aduc în sapă de lemn. Omul îmbogăţit prin furtişag nu se satură niciodată de averi şi de aceea caută noi mijloace de dobândire facilă a acesteia: o căsătorie de convenienţă, cu o soţie de familie bună, având zestre mare, folosită ca trambulină spre noi trepte sociale, eventual urcarea pe scara politică a oamenilor de stat. Pentru aceasta, ciocoiul are toate calităţile demagogiei înnăscute, putând trece oricând de la o doctrină politică la alta, fiind lipsit de simţul dreptăţii al omului onest, disprețuind dragostea de patrie, libertatea, egalitatea, devotamentul, dar vorbind ipocrit în numele lor. La români, ciocoiul, parvenitul este cu atât mai feroce, cu cât „lumina adevăratei civilizaţiuni n-a răsipit încă norii cei groşi ai ignoranţei şi ai depravaţiunei" de tip fanariot. „Prologul" lui Nicolae Filimon este astfel un rezumat, un program al întregului roman.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (ART)

Ex. 4/ p. 63. Citeşte „Prologul" romanului. Vei constata că el conţine o descriere a *tipului ciocoiului din toate ţările şi mai cu seamă din ţara noastră*. Enumeră trăsăturile care îi compun portretul.

„Prologul" romanului „Ciocoii vechi şi noi" este o **fiziologie**, specie literară caracterologică, ce observă şi studiază în mod obiectiv caractere, tipuri umane. Literatura europeană a jumătăţii de secol al XIX-lea cultivă şi fiziologiile, exemple fiind „Physiologie du mariage", de Honoré de Balzac, „La physiologie du provincial à Paris", de Pierre

Scanned with OKEN Scanner

Durand, „La Physiologie du poète", de Edmond Textier. O tendință a vremii este și scrierea unui „**romanț d-obiceiuri**", reliefând transformările din epocă sau fotografiind moravuri și societăți, de pildă cea franceză, în „Comedia umană" a lui Balzac. Din punctul de vedere al atitudinii auctoriale din paginile romanului, Nicolae Filimon face distincție între boierul de viță veche, cum este Banul C., și postelnicul Andronache Tuzluc, un arivist, în esență un fanariot profitor. La Nicolae Filimon este prezent un „poporanism *avant la lettre*", personajele negative fiind trimise acolo unde se cuvine: Dinu Păturică ajunge la ocnă, Andronache Tuzluc înnebunește, iar chera Duduca este înecată în Dunăre.

Dintre toate fiziologiile din literatura română, de pildă „Fiziologia provincialului" (1840), de Costache Negruzzi, și „Fiziologia provincialului în Iași", de Mihail Kogălniceanu, textul lui Nicolae Filimon prezintă portretul cel mai întunecat, în culorile cele mai sumbre și în liniile cele mai dure. Ciocoiul nu este un personaj tipic numai al societății românești, ci poate fi întâlnit în orice țară, având aceleași trăsături, de „om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită". Ciocoiul este un om însetat de parvenire, de spoliere a averii celuilalt și în continuare scriitorul înfățișează ipostazele succesive ale îmbogățirii lacome, fără margini. Ciocoii sunt „vulpi cu două picioare, care întrec în ipocrizie și vicleșug" personajele din fabule, încât la douăzeci de ani „știu foarte bine cum se fură cloșca dupe ouă fără să cârâie". Cei mai mulți se ridică dintre slugile din casele boierești, cărora le cad victime chiar stăpânii prea creduli, pe care îi studiază cu atenție și le speculează toate slăbiciunile, până îi aduc în sapă de lemn. Omul îmbogățit prin furtișag nu se satură niciodată de avere și de aceea caută noi mijloace de dobândire a acesteia; o căsătorie de convenință, cu o soție de familie bună, având zestre mare, folosită ca trambulină spre noi trepte sociale, eventual urcarea pe scara politică a oamenilor de stat. Pentru aceasta, ciocoiul are toate calitățile demagogiei înnăscute, putând trece oricând de la o doctrină politică la alta, fiind lipsit de simțul dreptății al omului onest, disprețuind dragostea de patrie, libertatea, egalitatea, devotamentul, dar vorbind ipocrit în numele lor. La români, ciocoiul, parvenitul este cu atât mai feroce, cu cât „lumina adevăratei civilizațiuni n-a răsipit încă norii cei groși ai ignoranței și ai depravațiunei" de tip fanariot. „Prologul" lui Nicolae Filimon este astfel un rezumat, un program al întregului roman.

Addenda

G. Călinescu, 1941

„Prin temă *Ciocoii vechi și noi* e un mic roman stendhalian [...], iar Dinu Păturică e un Julien Sorel valah. De altfel, și opera lui Balzac este plină de parveniți, de ambițioși, însă Filimon se complace în modul stendhalian să urmărească nerăbdările, bucuriile secrete și exploziile ambiției. Oricât ar fi de enormă comparația, Păturică nu este un simplu și vulgar vânător de avere, ci un însetat de toate senzațiile vieții..."

Manualul NICULESCU

IOAN SLAVICI

MARA

Romanul „Mara" prezintă istoria unei femei din Ardeal, care, prin hărnicie și perseverență, obține o poziție socială privilegiată în mediul negustoresc al locului. Mara Bârzovanu, „prima femeie capitalist din literatura română" (Nicolae Manolescu), nu este însă fericită: ea muncește din greu, strângând ban cu ban, pentru a-și propulsa copiii într-o

Scanned with OKEN Scanner

sferă a vieții mai lipsită de grija zilei de mâine. Dezideratul său se împlinește, fiind de fapt singura condiție de supraviețuire într-o lume dirijată de prevalența banului.

Capitolul I, „Sărăcuții mamei", prezintă mai întâi **personajele** implicate în acțiune: Mara, femeie „tânără, voinică și harnică", „văduvă cu doi copii", Persida și Trică, având și noroc în negustorie. Spațiul se conturează, în roman, tocmai din această perspectivă, printr-o privire panoramică asupra împrejurimilor: „Marți dimineața Mara-și scoate șatra și coșurile pline în piața de pe țărmurele drept al Mureș'ului, unde se adună la târg de săptămână murășănii până de pe la Sovârșin și Soboteliu.". Atmosfera romanului este de târg flamand, baroc prin aglomerarea de obiecte și de unelte specifice negustoriei, ceea ce prefigurează o lume de un aspect pictural inedit. Scena finală a romanului, în care, după uciderea lui Hubăr cel bătrîn, „în casă era liniște și Bandi râdea înainte", închide în ea, în mod discret, absurdul existențial al unor categorii sociale, fixate într-un orizont limitat, fără mari elevații sufletești. Între aceste două scene, de început și de sfârșit, se succede o serie de capitole ce marchează evoluția sinuoasă a personajelor: „Maica Aegidia", „Ani de tinerețe", „Zbuciumare", „Inima, săraca", „Datorii vechi", „Isprăvile lui Trică", „Verboncul", „Norocul casei", „Pace și liniște". Realitatea dură a târgului ardelean, descrisă de Slavici, amintește de „Timpuri grele" de Charles Dickens sau de „Colț Alb", de Jack London, în care oamenii luptă din greu pentru supraviețuire.

Romanul are un **incipit** direct, abrupt, *in medias res*: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.". E drama unei femei rămase singură, cu teama zilei de mâine, care pune mai presus de orice fericirea propriilor copii, așa cum o înțelege ea, în contextul social al vremii. Pentru Trică și Persida, „sărăcuții mamei", cum îi place să-i alinte, Mara își orânduiește întreaga viață, al cărei scop este să le asigure mijloace de trai și o perspectivă sigură, acestea însemnând, de fapt, într-o lume mercantilă, bani, pe care Mara se străduiește, din zori până în noapte, să-i obțină pe căi cinstite, dar cu o neîncetată trudă. Locuind într-un loc favorabil negoțului („Apoi, mare lucru pentru o precupeață, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Mureș, iar la Arad te duci în două ceasuri"), Mara este prezentă la toate târgurile din jur, după un calendar riguros, respectat cu sfințenie: marți dimineața se află pe malul drept al Mureșului, joia pe cel stâng, iar vineri noaptea pleacă la cântatul cocoșilor ca să o prindă dimineața la Arad. În acest carusel negustoresc, din care nu se abate decât la sărbători, Mara atinge o adevărată artă, admirată în mod direct de naratorul de regulă obiectiv din roman: „Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova.".

Mândria cea mare a Marei sunt însă copiii. „Tot n-are nimeni copii ca mine!", spune ea, comparându-i cu ai altor oameni, deși observă că „mai sunt și zdrențăroși și desculți și nepeptănați și nespălați și obraznici", dar mai ales gândind cum trebuie să devină când vor fi mari. Pentru acest ideal, femeia și-a neglijat propria viață, s-a uitat chiar pe sine, fiind „muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vânt", care stă tot timpul în spatele mesei cu târguieli sau la capul podului de peste Mureș, a cărui trecere a luat-o în arendă. E un moment însă care îi răsplătește eforturile, când, cu gândul la copii, „pune la o parte banii pentru ziua de mâne", în trei ciorapi, „unul pentru zilele de bătrânețe și pentru înmormântare, altul pentru Persida și al treilea pentru Trică". Scena aceasta, care încununează o muncă cinstită, are religiozitatea ei: „Când poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne așa, singură, cu banii întinși pe masă, stă pe gânduri și începe în cele din urmă să plângă.". E momentul de slăbiciune, de simțire umană, care înlătură, față de personaj, orice suspiciune de avariție: „Și chiar Mara să fii, te moi când

Scanned with OKEN Scanner

simți că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineața până seara și să știi că n-o faci degeaba.".

Pentru copiii ei, Mara deja și-a ales modele de viață. „Așa are să fie Persida mea!", spune ea când vede o femeie care îi place. Atenția ei e reținută de preoteasa de la Pecica, „o femeie minunată, și dulce la fire, și bogată, și frumoasă", care stătuse patru ani la călugărițele de la Oradea. De aceea, Mara se hotărăște să-și dea fiica la mănăstirea minorită din Lipova, unde să stea cel puțin cinci ani. Se înțelege, în acest scop, cu maica Aegidia, căreia îi dă pentru Persida 60 de florini pe an.

Trică ar putea deveni, în imaginația Marei, staroste al cojocarilor, ca Bocioacă, „minunat om" și înstărit, la care ar putea să facă ucenicie și băiatul ei.

Evenimentele vieții nu urmează însă totdeauna planurile cu chibzuință întocmite de Mara. Copiii aprigei femei din Radna moștenesc multe dintre trăsăturile firii sale. Capitolul al doilea al romanului, „Maica Aegidia", ilustrează, prin întâmplări de pomină, cu ecouri în întreaga comunitate, însușirile celor doi frați, Persida și Trică, solidari în fața unei agresiuni din afara familiei. La școală are loc un conflict între Trică și Costi, băiatul turtelarului, cu urmări imprevizibile, ajungând chiar până la o stare de încordare în sat între locuitorii de diverse etnii, care privesc din unghiuri diferite evenimentul.

Învățătorul Blăguță întârzie de la școală, „într-o frumoasă zi de primăvară", plăcându-i să pescuiască în Mureșul ale cărui ape se umflaseră din topirea zăpezilor. În astfel de situații, în lipsa lui, monitorul clasei era Costi Balcovici, care „pune mâna pe nuia, ca să ție buna rânduială – nu poate pentru c-ar fi fost cel mai mare dintre școlari, dar învăța bine și era băiatul turtelarului din Radna". Costi nu are însă aceeași autoritate ca învățătorul: „Una e însă Blăguță și alta Costi, deși era băiat de turtelar. În fața d-lui Blăguță, Trică stetea smirna, iar cu Costi se bătuse adeseori în piață.". Însă alături de Trică în aceste confruntări se afla și Sida, care „avea gheare ca pisica și ar fi sărit și în foc pentru frățiorul ei".

Acum, Costi are prilejul să se răzbune pe Trică, dar, când îi cere provocator să stea frumos, acesta, simțind că i se face o nedreptate, îi replică demn: „– Dacă vreau șed; dacă vreau stau, răspunse Trică. Cine ești tu ca să-mi poruncești mie?!". Scena este memorabilă. La o astfel de înfruntare neașteptată, copiii „începură să râdă cu gurile întinse până spre urechi", ceea ce îl îndeamnă pe Costi să-i poruncească lui Trică să iasă afară din rând și să stea în genunchi. În bătaia ce urmează, Trică, mai mic cu trei ani decât Costi, se luptă cu toată hotărârea, în atmosfera de încurajare generală a colegilor, știind „să muște, să zgârie și să dea cu picioarele". Rezistența sa este eroică și victoria morală nu poate fi decât de partea lui: „bătaie, ce-i drept, a mâncat, părul i s-a cam rărit, gâtul îi era zgâriat, dar din bancă tot n-a ieșit și în genunchi nu l-a pus decât d. Blăguță, care ținea ca autoritatea lui Costi să rămână întreagă".

Din acest moment, acțiunea ia o turnură neașteptată, aventuroasă. Simțind că i s-a făcut o nedreptate și dorind să se răzbune, Trică merge la mănăstire pentru a cere ajutorul Sidei. Aceasta părăsește locașul fără să ceară voie, apărând imediat în sat vestea „că o fată a fugit de la călugărițe cu un băiat", și, mai mult decât atât, hotărăsc să treacă pe celălalt mal al Mureșului învolburat nu pe pod, unde i-ar fi văzut Mara, ci cu o luntre care a fost luată imediat la vale de apele înspumate. La o asemenea întâmplare, pe malurile Mureșului se creează panică și morarii din împrejurimi pornesc cu altă luntre să-i salveze pe cei doi copii imprudenți.

Deși vede întreaga scenă de pe pod, Mara nu înțelege la început despre ce este vorba, ca apoi să rămână „ca înfiptă, cu ochii mari, cu buzele strânse și strâmbate în jos": „– Sfinte Arhanghele! strigă apoi crucindu-se. Sfântă Marie, Maică Preacurată! Bată-vă să vă

Scanned with OKEN Scanner

bată, copii! Nu – grăi dânsa mângâiată – copii ca ai mei nimeni nu are!". Dându-şi seama că nu întâmplător copiii ei se află în mijlocul apelor învolburate, că trebuie „să fie la mijloc vreo nefăcută", Mara iese din starea de uimire produsă de periculoasa întâmplare şi le ia apărarea, învinuind-o pe maica Aegidia că nu păzeşte bine porţile mănăstirii şi pe învăţătorul Blajovici că, în loc să-şi ţină lecţiile, merge la pescuit. Motivarea purtării copiilor o face cu acelaşi argument care i-a condus întreaga viaţă: „– Sărăcuţii mamei! grăi Mara înduioşată. Se iubesc, maică, urmă ea ştergându-şi lacrămile; se iubesc unul pe altul ca doi copii săraci."

Dincolo de acerba luptă pentru existenţă, „Mara" este şi un roman de dragoste, cum observa de altfel Şerban Cioculescu: „Cartea e povestea tulburătoare a unei iubiri care se înfiripează prin **coup de foudre**, adică instantaneu, cu puterea unei fatalităţi. Tribulaţiile acestei iubiri, până ce tinerii se căsătoresc în taină în faţa unui preot ortodox, iar pe urmă şi variaţiile de temperatură ale acestei căsătorii, în care cel mai slab şi nestatornic este Hubărnaţl, în timp ce Persida este fiica vrednică a mamei sale, voluntară şi hotărâtă; iar când bărbatul ei, după ce îşi vede visul cu ochii, îşi temperează iubirea şi îşi nesocoteşte îndatoririle, ea ţine o măcelărie la Viena şi apoi o cârciumă prin părţile Aradului. Aşadar, interesul principal al cititorului este atras de această dragoste într-un fel nelegiuită, deşi consacrată prin taina căsătoriei religioase – nelegiuită pentru că nici unul dintre tineri nu primeşte binecuvântarea părinţilor săi.".

Există în roman, în capitolul IV, „Primăvară", o pagină plină de poezie, când se exprimă cei dintâi fiori ai dragostei, atunci când Naţl trece prin faţa mănăstirii unde se afla Persida, fiind atras nu de cioburile unui geam spart de vânt, ci de chipul frumos al fetei care se iveşte la fereastră, alături de maica Aegidia. Clădirea poate fi un exemplu clasic al vremurilor revolute: „Şi jos, şi sus, ferestrile acelea erau date în alb, ca să nu se vadă prin ele, şi nu se deschideau niciodată. [...] Zidirea mănăstirii se sfârşea însă în faţa măcelăriei, iar mai departe-nspre stânga era grădina mănăstirii, împrejmuită cu un înalt zid de piatră.".

Iubirea dintre cei doi se întemeiază tocmai pe această imagine instantanee a unei femei frumoase, rezultată din impactul vântului asupra ferestrei: „Naţl s-a dus să vadă şi a văzut – nu fărâmăturile de geam, ci o fată, care îi părea grozav de frumoasă. [...] Din întâmplare însă, Persida, care alergase şi ea să vadă ce s-a întâmplat, era chiar mai tânără, mai frumoasă şi mai plină de farmec decât cum Naţl era-n stare să şi-o închipuiască.". Nota de mister ce sălăşluieşte asupra femeilor dintr-o mănăstire este deplină: „Acolo, chiar bătrână fiind, femeia pare tânără, chiar urâtă, pare frumoasă.". Întâlnirea privirilor celor doi îi induce fetei un fulgurant sentiment de dragoste; totul se datorează unei greşeli comise de călugăriţa Aegidia:

„Femeie mai aşezată şi mai cuminte, ba chiar călugăriţă, maica Aegidia tresări când văzu, peste drum, pe Naţl, băiatul Hubăroaiei, stând cu ochii ţintă la fereastră. Îl ştia de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, şi mintea i se oprea în loc văzându-l atât de îndrăzneţ.

– Sidi! grăi dânsa mâhnită şi apucă fata de braţ, ca s-o dea din vederea tânărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră şi ochii Persidei asupra tânărului cu şorţ curat, cu obrajii rumeni şi cu mustaţa mică, acum îşi dete şi ea seamă de ce stă acel tânăr acolo."

Reacţia fetei este instantanee: „Obrajii ei se umplură de sânge, şi îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.". Fereastra devine un **cadru magic**, în apropierea căruia se petrecuse actul cvasihierofanic de iniţiere a iubirii. **Infuzia cu dragoste** este neştiută, ca într-un contact malefic, vizual, cu un zburător terestru, ipostaziat aici în Naţl, „băiatul Hubăroaiei": „Nu i-a făcut şi nu-i făcea, nu i-a zis şi nu-i zicea nimeni nimic, nu ştie nimic,

Scanned with OKEN Scanner

nimic nu gândea şi totuşi, aşa, ca din senin, se zbătea copila ca şi cum ar voi să scape, să fugă şi să se ascundă în fundul lumii.".

Fereastra figurează aici hotarul dintre două tărâmuri, **oglinda magică**, subţire, care separă realitatea banală, ternă, de imagistica erotică, fascinantă, poarta secretă pe unde pătrund duhurile rele. De aceea, în lumea arhaică, de fereastră se atârnau diferite obiecte, cruci sau talismane cu proprietăţi speciale. Fereastra emană împrejur o vrajă erotică, invadând atât spaţiul sacru al mănăstirii, cât şi mediul profan de afară:

„Pe Naţl, care stătea în uşa măcelăriei cuprins de neastâmpăr, îl trecură fiorii.

El ridică fără voie mâna stângă la gură şi îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea.

Îi era frică de femeia ce stătea acolo sus în fereastră."

Naţl trăieşte toate stările năvalnice ale **invaziei erotice neaşteptate**, specifice de regulă fetelor inocente, observate însă aici în manifestările personajului masculin: „rămase uimit, cu inima încleştată şi cu ochii oarecum împăingeniţi"; în spaţiile abisale ale fiinţei se produc fenomene catrastrofice, în el „parcă s-a rupt, s-a frânt, s-a surpat deodată ceva"; pe capul lui a căzut „o mare nenorocire".

De aceea, apropierea dintre îndrăgostiţi se face anevoios; deşi simte instinctiv primejdia, Naţl nu poate evita fiinţa iubită:

„Dacă n-ar fi fost pe pod, el ar fi apucat fie la dreapta, fie la stânga; aici însă nu-i rămânea decât să meargă înainte, drept în flacăra a mare ce se ivi fără de veste în calea lui. Era greu afară din cale! Cum să treacă? Cum să calce? Cum să-şi ţie mâinile? Cum să se uite la ea? Să-şi ridice pălăria ori să se facă ca şi când n-ar cunoaşte-o?

Persida tresări când îl zări, îşi îndreptă trupul şi îşi ridică capul."

Dragostea totală este mărturisită în capitolul al VII-lea, „Zbuciumare", prin dorinţa lui Naţl de a scăpa de povara enormă a acestui sentiment: „– Nu! Te rog să pleci!". Iubirea a venit „aşa fără de veste, cum vin toate nenorocirile.". Înspăimântată, dar atrasă în acelaşi timp în mreje de neînlăturat, fata pleacă de la întâlnire cu regretul de a nu mai fi împreună: „Şi mergând înainte, ea nu se uita înapoi, dar urechea ei era aţintită îndărăt, că doară va prinde paşii ce se apropie şi tot mai mult se apropie şi tot mai mult se apropie.". Gândurile acestei iubiri tulburătoare sunt diferite: „«Grozavă femeie!» zise el viindu-şi într-un târziu în fire. «Urât om!» zise ea după ce sosi acasă, apoi îşi acoperi faţa cu amândouă mâinile şi lăcrămile o năpădiră, plânsul o înecă.". Iubirea venită pe neaşteptate are reprezentări sensibil diferite: Naţl o consideră o femeie care nu e de nasul lui, în timp ce Persida vrea să pară oarecum indiferentă. Cel mai ameninţat de revărsarea năvalnică a sentimentului este Naţl, aflat parcă pe marginea unei prăpăstii, în faţa căreia îşi pierde cunoştinţa, pentru că, observă el, „adâncimea mă adimeneşte, capul mi-e ameţit şi sunt în toată clipa gata să închid ochii şi să mă arunc".

Dragostea dintre cei doi urmează aceleaşi precepte ale întâlnirilor dintre pământeni şi demoni, într-o viaţă umană dominată de pasiuni, care uneori îmbracă aspectul marii poezii.

Traseul ascendent pe linie economică nu coincide, prin urmare, cu linia vieţii dorite de fiecare personaj: Mara îşi înăbuşă orice tendinţă de sensibilitate pentru a ajunge la poziţia socială râvnită, Persida devine bogată, o copie perfectă a mamei sale, dar la rândul ei nefericită, în timp ce Naţl, soţul ei, cade în patima beţiei. Idealul Marei este de a-şi pune la adăpost cele două odrasle, pe Trică, angajat la un cojocar, şi pe fiică, Persida, trimisă la mănăstire, apoi revenită în viaţa socială şi urmând aceeaşi cale deschisă de mama ei. Mara este un personaj complex, contradictoriu, oscilând între resemnare („Omul are data lui şi

Scanned with OKEN Scanner

nici în bine, nici în rău nu poate să scape de ea") şi mândria de a avea copii buni („copii ca ai mei nimeni nu are"), ceea ce o determină să muncească mai departe, pentru a dobândi o acceptabilă stare materială. Ca să-i pregătească pentru viață le dă sfaturi care contravin uneori bunei morale: lui Trică, spre exemplu, îi cere să nu se scandalizeze de avansurile patroanei, cu singura condiție de a-şi ține gura. Pe fată vrea să o mărite cu un candidat la preoție, Codreanu, dar nu reuşeşte, pentru că „popa (tatăl lui Codreanu) cerea marea cu sarea". Legătura Persidei cu Natl, cu „spurcatul de neamț", îi trezeşte însă o vie împotrivire: „Neam de neamul meu – exclamă ea – nu şi-a spurcat încă sângele!".

Mara are o putere de muncă neobişnuită, e perseverentă în dobândirea unei averi însemnate în contextul social al capitalismului timpuriu, încercând să asigure copiilor ei o viață îndestulată. Dragostea înfiripată între Natl şi Persida are şi o latură tragică, flăcăul mărturisind avatarurile întâlnirii dintre ei, într-o tonalitate demnă de „Romeo şi Julieta". Persida este o fire voluntară, gata să-şi răzbune fratele când acesta este bătut de altul mai agresiv, aruncându-se în luptă, chiar în apele Mureşului, devenind scutierul fratelui inocent, care nu reacționează cu promptitudine în fața agresiunii şi a răului social. De altfel, Codreanu, surprins de caracterul ei, va mărturisi: „Prea multă femeie!", recunoscând puternica fire a Persidei, trăsături care nu uimesc pe nimeni, dacă ținem seama că este fiica unui personaj ca Mara. Romanul realist nu exclude nici notele naturaliste şi moralizatoare, ilustrate prin paricidul comis de Bandi, într-o criză de demență, asupra bătrânului Hubăr. „Mara" premerge sfârşiturile hollywoodiene ale filmelor cu final fericit, excepție făcând crima comisă de Bandi, fiu rezultat dintr-o greşeală de tinerețe a lui Hubăr cel bătrân.

Tipologic vorbind, Mara este o învingătoare în sistemul încâlcit al relațiilor capitaliste care abia se înfiripă. Rolul ei este pozitiv, pentru că îi implică pe Trică şi pe fată, Persida, în realitățile aspre ale vieții, ajutându-i să ajungă pe o treaptă mai înaltă, lucru ce se împlineşte numai în parte, Persida păşind pe urmele mamei, devenind un fel de dublură a acesteia, totuşi cu personalitate distinctă. Învățăturile date de mamă sunt sănătoase, bine venite într-o societate surprinsă într-un moment de criză, specific începuturilor: „banul agonisit e dovadă de vrednicie". Din punct de vedere economic, Mara este un personaj rapace, un Harpagon calculat: apriga femeie nu dă bani pentru ca Trică să scape de militărie, nu vrea să dăruiască nici măcar suma cu mult micşorată de la botezul nepotului, dar nu foloseşte aceşti bani nici în folosul propriu.

Mercantilismul societății în care trebuie să fii bogat pentru a supraviețui, având, cu toate acestea, în final soarta comună a oricărui om, este atacat de Slavici prin exemple concludente, lumina unei asemenea lumi risipindu-se într-o tonalitate sumbră, din care răzbate cu greu o speranță de schimbare. Totul se va desfăşura într-o liniaritate strivitoare, aplatizantă: urmaşii Persidei vor deveni, la rându-le, un fel de Mara în miniatură, atunci când timpul îi va determina să se descurce singuri, să-şi ia în stăpânire propriul teritoriu existențial. În universul acesta alienat, nu sunt permise niciun resentiment, nicio înduioşare, lucrurile sunt predeterminate de legi economice aspre, lumea se populează tot mai mult cu mici Harpagoni care prețuiesc banul şi înlătură, pentru a-l obține, orice urmă de omenie, după cum singură mărturiseşte Mara: „Banul, draga mamei – urmă ea –, banul e mare putere, el deschide toate uşile şi strică toate legile...".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (NICULESCU)

Ex. 9/ p. 87. În fragmentul de mai sus apar, de asemenea, detalii legate de perioada istorică. Urmăriți câteva dintre ele şi încercați să explicați din ce cauză nu se

Scanned with OKEN Scanner

deschideau niciodată ferestrele de la mănăstire, de ce Natl îi face semn Persidei să închidă geamul, de ce Trică este stingherit în fața surorii sale.

Ferestrele reprezintă o cale de comunicare cu o altă lume, iar faptul că acestea apar în text în secvențe diferite, într-o succesiune strictă – văruite, deschise, sparte – demonstrează atât măsura deschiderii spațiului, perspectiva acestuia lărgindu-se pe parcursul desfășurării narațiunii, cât și gradul de implicare a personajelor. Natl participă, treptat, la o revelație incredibilă ochilor săi: misterul feminității se dezvăluie treptat, prin cele trei ipostaze succesive ale ferestrei, în final, dincolo de ziduri, aflându-se „o fată, care îi părea grozav de frumoasă".

Băiatul rămâne „uimit, cu inima încleștată și cu ochii oarecum împăingeniți", de parcă „o mare nenorocire a căzut pe capul lui", în timp ce fata suferă o puternică transformare a ființei: „Obrajii ei se umplură de sânge, și îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.". Senzația pe care o simte Persida este de pierdere a cunoștinței, într-un efort imens de a înțelege ce se întâmplă cu ea.

Maica Aegidia, femeia mai în vârstă care are grijă de Persida, este uimită de faptul că un bărbat o privește de dincolo de fereastră și îșI mustră protejata. Fata în schimb, prin această deschidere neașteptată a spațiului, are viziunea altei lumi, până atunci necunoscută. Deschiderea spațiului intervine și în mitul erotic, prin prezența unui obstacol, în ultimă instanță fereastra, care se sparge brusc, sub efectul unor semne misterioase.

Addenda

G. Călinescu, 1941

„Pentru epoca în care a apărut, *Mara* trebuia să însemne un eveniment, și astăzi, privind înapoi, romanul acesta apare ca un pas mare în istoria genului. Și totuși el a trecut în tăcere, toată lumea rămânând încredințată că scrierea este neizbutită. Cu mult înaintea lui Rebreanu, Slavici zugrăvise puternic sufletul țărănesc de peste munți și cu atâta dramatism, încât romanul este aproape o capodoperă."

Limbă Comunicare

COMUNICAREA SCRISĂ

Formele comunicării orale, dialogul și monologul, devin, prin consemnare grafică, dialog și monolog scris, comunicare scrisă, text. În acest caz, codul de comunicare se modifică, **sunetele** vorbirii, constituite în unități semantice purtătoare de sens, în cuvinte, sunt transcrise prin semne grafice, prin **litere**. Mesajul nu se mai transmite, în această situație, prin canale receptate de auz, ci prin căi de contact adresate văzului.

Comunicarea scrisă necesită cunoașterea și respectarea codului specific de semne: litere, semne de ortografie și de punctuație, evidențieri grafice (sublinieri, litere îngroșate, scrierea cu mai multe culori), desene, scheme, ilustrații. Totodată se produce o fixare a rolurilor: emițătorul scrie textul, iar receptorul îl citește. Mesajul se conservă prin scris și

Scanned with OKEN Scanner

poate fi citit sau recitit şi în momente ulterioare primirii lui. Prin scriere, emiţătorul are un control mai riguros asupra mesajului decât în comunicarea orală, dar nu mai poate reveni asupra celor transmise, nici nu se poate eventual corecta în funcţie de reacţiile receptorului.

Prin cele două forme de comunicare, orală şi scrisă, procesul de comunicare este complet, privit în toate formele pe care le prezintă limbajul uman, încât acesta se poate analiza în toate implicaţiile sale.

Lingvistul Roman Jakobson (în „Essais de linguistique générale", 1963) stabileşte **şase funcţii ale limbajului**, în care sunt angajaţi factorii comunicării (emiţătorul, mesajul, referentul, codul, canalul, destinatarul):

a) emotivă (se referă la emiţător);
b) conativă (se fixează asupra destinatarului);
c) referenţială (trimite la context, stabileşte referentul);
d) fatică (menţine contactul dintre interlocutori);
e) metalingvistică (are rolul de clarificare a codului);
f) poetică (presupune concentrarea atenţiei asupra limbajului în sine).

FUNCŢIA EMOTIVĂ (numită şi expresivă sau interjecţională) este centrată asupra emiţătorului şi arată atitudinea vorbitorului faţă de enunţ. Ea se poate exprima prin intermediul interjecţiilor, al exclamaţiilor, prin lungirea emfatică a sunetelor. Între aceste funcţii se creează **principii de echivalenţă**, bazate pe asemănare şi deosebire, antonimie şi sinonimie, iar **contiguitatea** se stabileşte prin combinare.

FUNCŢIA CONATIVĂ se concentrează asupra receptorului, folosind strategia lingvistică a contactării lui, bazată pe mărci ale vocativului şi imperativului.

FUNCŢIA FATICĂ slujeşte la stabilirea contactului şi la menţinerea sau întreruperea comunicării, verificând dacă receptorul este atent şi canalul de comunicare funcţionează fără factori perturbatori.

FUNCŢIA REFERENŢIALĂ (denotativă sau cognitivă) are în vedere, în scopul informării, contextul lingvistic şi extralingvistic (social, cultural, situaţional) al comunicării.

FUNCŢIA METALINGVISTICĂ are în vedere codul în care se exprimă interlocutorii, modul în care funcţionarea nivelurilor limbii (morfologic, sintactic, lexico-semantic etc.) favorizează şi facilitează comunicarea.

FUNCŢIA POETICĂ presupune modul în care este concentrat mesajul poetic de la emiţător spre receptor şi constituie funcţia esenţială a artei verbale. Ea nu apare singură: în **poezia epică**, unde se întrebuinţează formulări la persoana a treia, apare şi funcţia referenţială; în **poezia lirică**, în care enunţurile sunt la persoana întâi, apare şi funcţia emotivă, iar în poezia liric-adresativă, cu valori retorice, formulate la persoana a doua (oda, epistola, satira), apare şi funcţia conativă.

CONSTITUIREA ŞI RECEPTAREA MESAJELOR ORALE ŞI SCRISE

Strategia receptării mesajului relevă câteva particularităţi în funcţie de canalul de transmitere a acestuia:

- prin ascultare/vizionare, în cazul comunicării orale, receptând specii ale acesteia: conferinţe, expuneri, emisiuni de radio şi de televiziune etc.;

Scanned with OKEN Scanner

• prin lectură, în cazul comunicării scrise, a unor cărți, ziare, reviste, studii, reglementări, scrisori etc.

Cele mai multe elemente ale comunicării sunt comune ambelor forme de transmitere a mesajului. Cu toate acestea, prezentăm separat nivelurile de constituire și de receptare a lor:

1. Nivelurile de constituire și de receptare a mesajului oral sunt: fonetic, morfo-sintactic, lexico-semantic, stilistic.

2. În exprimarea scrisă, nivelurile de constituire și de receptare a textului scris sunt: grafic, ortografic și de punctuație, lexico-semantic, stilistic și textual.

În comunicarea curentă, încălcarea normelor de folosire corectă a componentelor lingvistice ale comunicării duce la perturbarea și neînțelegerea mesajului sau la înțelegerea lui în sensuri diferite decât erau în intenția emițătorului.

❖ Temă de lucru în clasă

✦ **1.** Analizați nivelurile de constituire a comunicării și factorii de perturbare a mesajului în următorul text:

„Profesorul: Că-z onorat domnul inșpectore va binevoi doară un momânt să asculke aplicățiunea metoaghii intuikive.

Inspectorul se așază, scoate carnetul și condeiul și ascultă.

Profesorul: Mă! prostovane! Tu ala ghe colo... Spune-ne tu doară: ce iaște ființă și ce iaște lucru, mă?

Elevul: Lucrul, dom'le, este care nu mișcă, și ființă pentru că mișcă.

Profesorul: No! dar ornicul meu... prostule! ființă-i ori lucru?

Elevul: E lucru, dom'le!

Profesorul: Că-z doar mișcă, mă! auzi-l! (*Bagă ceasul în urechea elevului.*)

Elevul (ferindu-se): Da', dacă nu-l întoarcem, nu mișcă.

Profesorul (satisfăcut): Bravo! *(către domnul inspector):* Ș-apoi doară ăsta-i ghintre cei meghiocri... Bine! *(Elevul trece la loc.)* Tu, mă! ălălant ghe lângă el... Câke picioare are boul, mă?

Elevul: Patru, dom'le!

Profesorul (vesel): Ei, pe dracu! că-z doar n-o să aibă șăpke!... Și ce e boul cu patru picioare? Lucru ori ființă? Ha?

Elevul: Ființă, dom'le!

Profesorul: Dar masa, ființă-i?

Elevul: E lucru, dom'le!

Profesorul: No! că-z n-are și ea patru?

Elevul: Da, dar nu se mișcă, dom'le!

Profesorul (și mai vesel): Ei! pe dracu'! să se miște... poake doar cu șpirikismus!

Inspectorul (tușește tare și caută să schimbe vorba): Mă rog, cum îl cheamă pe elevul acesta?

Profesorul: Anibal Ioanescu.

Inspectorul: Răspunde bine."

(I. L. Caragiale, „Un pedagog de școală nouă")

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU REBREANU

LIVIU REBREANU se naşte în 27 noiembrie 1885, în satul Târlişua, din judeţul Bistriţa-Năsăud, şi moare în comuna Valea Mare, din judeţul Argeş, la 1 septembrie 1944. Vine în vechiul regat în anul 1909 şi se stabileşte la Bucureşti, fiind reporter la ziare ale vremii şi cronicar teatral la revista „Rampa", activitate susţinută mai târziu la revistele „Scena", „Ziua", „Universul literar". Îşi începe activitatea literară cu schiţe şi nuvele, grupate în volumele „Golanii" (1916), „Mărturisire" (1916), „Răfuiala" (1919), un exerciţiu pregătitor pentru marile romane care urmează. Acestea sunt scrise anevoios, cu metodă, unele cu mari pauze între ele: „Ion" (1920), „Pădurea spânzuraţilor" (1922), „Adam şi Eva" (1925), „Ciuleandra" (1927), „Crăişorul" (1929), „Răscoala" (1932), „Jar" (1934), „Gorila" (1938), „Amândoi" (1940).

Manualele ART, CORINT 1,
HUMANITAS, SIGMA

ION

Repere analitice

GENEZA ROMANULUI. REALITATE ŞI FICŢIUNE:

- este menţionată chiar de autor, în „Mărturisiri" (1932): „«Ion» îşi trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei decenii. Era o zi de început de primăvară. Pământul jilav, lipicios. Ieşisem cu o puşcă la porumbeii sălbatici. Hoinărind pe coastele dimprejurul satului, am zărit un ţăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat şi a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe o ibovnică... Scena m-a uimit şi mi s-a întipărit în minte, dar fără vreun scop deosebit, ci numai ca o simplă observaţie.";
- „La vreo săptămână după întâmplarea cu ţăranul care sărutase pământul, iată alt «eveniment» în satul nostru: un ţăran văduv, dintre cei mai bogaţi, şi-a bătut unica fată într-un hal îngrozitor. A trebuit să sară vecinii s-o scape din mâinile lui, altfel se zicea că ar fi omorât-o. Pe fata o chema Rodovica. Biata Rodovica de altfel mânca destul de des bătaie în ultimul timp, fiindcă i se întâmplase să greşească şi să rămână însărcinată. Greşeli de acestea erau foarte rare pe vremea aceea pe la noi. Una singură am mai pomenit, o sărăcie, şi urâtă şi bosumflată, care parcă nici nu mai avea nume, pentru că tot satul îi zicea «fata cu şpuriu». Rodovica însă, după ce păcătuise, se încăpăţâna să nu spuie, nici chiar tatălui ei, cu cine s-a întâmplat ruşinea... În sfârşit, în ziua cu bătaia cea groaznică, ţăranul nu ştiu de la cine se zicea că ar fi aflat că Rodovica lui şi-a dăruit fecioria celui mai becisnic flăcău din tot satul.";
- „Tot în zilele acelea, am stat mai mult de vorbă cu un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor şi foarte sărac. Îl chema Ion Pop al Glanetaşului. Mi se plângea flăcăul de diversele-i necazuri, a căror pricină mare, grozavă, unică, el o vedea în faptul că n-are pământ. [...] Pronunţa de altfel cuvântul «pământ» cu atâta sete, cu atâta lăcomie şi pasiune, parcă ar fi fost vorba de o fiinţă vie şi adorată.";
- „Uite un schelet de roman! mi-am zis atunci. Şi în zilele următoare, obsedat mereu de gândul romanului, mi-am făcut un caiet în care am notat subiectul pe câteva pagini, dezvoltând unele părţi. Pe copertă am scris un titlu: *Zestrea*.";

Scanned with OKEN Scanner

- lumea ilustrată în roman, ca şi în cazul lui Marin Preda mai târziu, lasă impresia că se desprinde direct din realitate, cu minime prelucrări de nume, de toponime, portrete, întâmplări.

TIPOLOGIA ROMANULUI:

- după tematică: **roman social de inspiraţie rurală**, „roman ţărănesc" (G. Călinescu); **tema** principală este aceea a **posesiunii**, dorinţa obsesivă a ţăranului român de a avea pământ; prin **temele secundare**, „Ion" este şi **roman erotic** („glasul pământului", metafora posesiunii de pământ, alternează cu „glasul iubirii"), **roman de familie** (prezintă aspecte ale vieţii familiei Herdelea, chiar ale familiilor eşuate Ion – Ana, George – Florica), **roman al condiţiei intelectualului** ardelean din Imperiul Austro-Ungar, **roman psihologic, de introspecţie,** prin focalizarea internă a trăirilor personajului principal, prin coborârea analizei psihologice în zona adâncă a patimilor umane;
- după tehnica narativă: **roman obiectiv** de sorginte balzaciană sau tolstoiană, „prima mare creaţie obiectivă" din literatura română (Eugen Lovinescu); prezintă „fără strălucire artistică, fără stil", viaţa satului ardelenesc în toate dimensiunile ei (Eugen Lovinescu), „icoana complexă, vie fără exuberanţă, bogată în amănunte de observaţie a vieţii Ardealului" (Tudor Vianu); interpretările critice oscilează în a situa „Ion" între **romanul tradiţional** şi romanul **modern**;
- după curentul literar în care se încadrează: **roman realist**; într-o mai mică măsură, e şi **roman naturalist**, prin unele scene de o duritate ce frizează patologicul;
- după amploarea epică: **roman-frescă**; oferă o panoramă vastă asupra vieţii în curgerea ei nesfârşită, la fel cum lumea „Comediei umane" a lui Balzac este fluxul imens al realităţii în care fapte, destine şi individualităţi se perindă într-o continuă rotire a timpului; **roman monografic**; creează imaginea complexă, definitorie a unei lumi.

CONSTRUCŢIA SCENARIULUI NARATIV:

- **narator obiectiv, omniscient** şi **omniprezent**, ce prezintă pe un ton neutru şi impersonal evenimentele, fără a a avea intervenţii în acţiune sau a exprima opinii personale;
- **viziunea narativă** este **„dindărăt"**, autorul folosind cele trei tipuri de focalizare: **focalizarea externă**, de regulă în descrieri (descrierea drumului către Pripas, a satului etc.), înregistrând detaliile şi evenimentele asemenea unei camere de luat vederi; **focalizarea internă**, prin care lasă impresia că pătrunde în gândurile personajului, preluând uneori în viziunea lui anumite aspecte şi întâmplări; ambele tipuri de focalizare se regăsesc în **focalizarea zero**, atribut demiurgic al naratorului omniscient şi omniprezent, dominantă în cuprinsul romanului, prin care autorul oferă o viziune globală asupra lumii operei şi probează că stăpâneşte pe deplin scenariul narativ;
- **relaţiile spaţiale şi temporale** fixează acţiunea într-un anumit **spaţiu ficţional** şi o înscriu în anumite **coordonate temporale**; dominantă este, în romanul obiectiv, **dimensiunea spaţială** a lumii reprezentate, prin redarea amănunţită, în chip cinematografic, a detaliilor, de unde rezultă şi impresia de construcţie arhitectonică masivă, cu elemente de simetrie, a operei literare; **timpul** este **linear**, existând de regulă o coincidenţă între timpul evenimentelor şi timpul discursului, cu puţine **analepse** (referiri la anii de şcoală ai lui Ion al Glanetaşului, la felul în care tatăl acestuia a pierdut vândut pământul); în **prezentarea cronologică** a evenimentelor, naratorul face **pauze descriptive**, prezentând **peisaje, portrete, obiecte** etc.); din complexitatea relaţiilor spaţiale şi temporale rezultă

Scanned with OKEN Scanner

particularitățile compoziționale ale romanului, privitoare la incipit, final, elemente de înlănțuire și de alternanță a secvențelor narative, coerența, relațiile de simetrie;

- **compoziția romanului**: romanul este alcătuit din două părți cu titluri semnificative, „Glasul pământului" și „Glasul iubirii", cuprinzând șase și, respectiv, șapte capitole;
- **incipitul** se înscrie în definiția romanului de tip balzacian, ca „oglindă purtată de-a lungul unui drum", prezentând, cu semnificații profunde, drumul care duce către locul acțiunii, satul Pripas; prin descrierea acestuia, cititorul este introdus în spațiul fictiv al acțiunii;
- **finalul** reia, simetric, imaginea drumului, în sens invers de astă dată, prin plecarea de la locul evenimentelor; **finalul** este **închis**, destinul personajelor implicate în conflictul principal fiind hotărât definitiv;
- **planurile acțiunii**: romanul începe cu un singur fir narativ, având ca punct nodal scena horei din capitolul I, care prefigurează conflictul principal și orientează acțiunea pe două planuri: un fir narativ urmărește **evenimentele protagonistului** și relațiile acestuia cu celelalte personaje din lumea satului; al doilea fir narativ urmărește **întâmplările din familia Herdelea** și din rândul intelectualității satului ardelean, modul în care reprezentanții acesteia, în special învățătorul Herdelea și preotul Belciug, receptează evenimentele satului și relațiile cu autoritățile maghiare; din acest punct de vedere, structura romanului are aspectul unei **delte**, cu două fire narative reunite în final prin imaginea drumului ce închide acțiunea;
- evenimentele sunt astfel prezentate prin **alternanța planurilor**, care se realizează prin **tehnica** specială a **contrapunctului**; cele două planuri sunt „când paralele, când împletite [...]; familia Herdelea trăiește epopeea vieții curente, Ion, dimpotrivă, este eroul unei epopei tragice" (Lucian Raicu);
- **relațiile de simetrie** dau textului **circularitate**, exprimând **caracterul ciclic** al evenimentelor prezentate; **simetria textului** se relevă pe mai multe planuri: între **incipit** și **final**, prin imaginea drumului; între „glasul pământului" și „glasul iubirii", care, dincolo de sensul metaforic și simbolic al celor două sintagme, structurează romanul în două părți aproximativ egale, mărginite de capitole simetrice, „Începutul" și „Sfârșitul"; simetrice sunt și cele două scene ale întâlnirii lui Ion cu pământul, cele două nunți; în relații de simetrie se află cele patru personaje angajate în „glasul pământului" și „glasul iubirii", un adevărat patrulater cu puncte interschimbabile, Ion, Ana, George și Florica;
- **coerența**, caracteristică definitorie a romanului realist, rezultă din toate aceste trăsături menționate, precum și din **gradație**, **paralelism** și **antiteza** unor situații, evenimente și personaje; la acestea se adaugă firescul și caracterul verosimil al întâmplărilor, autorul refuzând întâmplările spectaculoase și neobișnuite;
- elementele complexe de coerență și simetrie, de sfericitate a textului, conduc, în cele din urmă, la simbolistica profundă a romanului, acel „simbolism al esențelor" (Lucian Raicu), care exprimă **condiția tragică a personajului** care are de ales între chemarea infernală a „glasului pământului" și aceea divină a „glasului iubirii".

PERSONAJELE:

- romanul cuprinde un număr mare de personaje, reconstituind, în plan ficțional, ca și romanul balzacian, structura socială complexă a unei comunități umane;
- **personajele principale**: Ion al Glanetașului, Vasile Baciu, Ana, George Bulbuc, Florica; **Ion al Glanetașului** este **protagonistul** romanului, personaj **titular**, **eponim**, **negativ**; are trăsături caracterologice ale arivistului, care încearcă, prin orice

Scanned with OKEN Scanner

mijloace, să-şi modifice condiţia socială; „Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă."; „un erou stendhalian, în limitele ideaţiei lui obscure şi reduse" (Eugen Lovinescu); „Flăcăul e un animal plin de candoare, egoist, am zice lipsit de scrupule, dacă n-ar fi străin cu ingenuitate de orice noţiune de scrupul..." (G. Călinescu);

- în raport cu protagonistul, Vasile Baciu şi George Bulbuc, ţărani înstăriţi ai satului, sunt **personaje antagoniste**;
- **personaje complementare**: Ana, Florica;
- **intelectualii satului ardelean**: învăţătorul Zaharia Herdelea, preotul Belciug, Titu Herdelea; aceştia au rolul de **personaje-reflector**, care interpretează evenimentele satului şi atitudinea celorlalte personaje;
- familia lui Herdelea împărtăşeşte mentaliatea şi idealurile capului de familie: Maria Herdelea, Laura, Ghighi; „Laura e fata de măritat întâi, Ghighi e fata de măritat pe urmă, Titu e tânărul care în căutarea adaptării la viaţă se pune temporar în conflict cu generaţia părinţilor" (G. Călinescu);
- ţăranii săraci: Zenovia şi Alexandru Glanetaşu, Savista, oloaga, colportoarea de zvonuri (ea îi va da de ştire lui George că e înşelat), personaj aflat pe scara cea mai de jos a existenţei sociale şi biologice.

ASPECTE STILISTICE:

- stilul este sobru, de o banalitate aparentă, specifică relatării obiective şi omnisciente; dincolo de această suprafaţă inexpresivă, a privirii neutre a naratorului, conotaţia textului creează o simbolistică profundă; Eugen Lovinescu apreciază că romanul e „fără strălucire artistică, fără stil"; G. Călinescu vedea în „Ion" „o capodoperă de o măreţie liniştită, solemnă ca un fluviu american"; aceeaşi scriitură obiectivă, înceată ca însăşi viaţa, este caracterizată astfel în „Răscoala": „Frazele, considerate izolat, sunt incolore ca apa de mare ţinută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde şi urletul mării"; Ov. S. Crohmălniceanu: „Rebreanu foloseşte epitetul şi cu zgârcenie comparaţia, având grijă [...] să nu-i imprime cumva o notă afectivă"; „Prin simplitatea cu care narăţiunea ajunge să vorbească pe nesimţite despre temele mari ale existenţei omeneşti, stilul lui Rebreanu câştigă o solemnitate şi o poezie gravă, proprii tocmai artei marilor scriitori realişti";
- aprecieri critice contradictorii: N. Iorga îl acuza pe Rebreanu, fără temei, că a dat la iveală un roman de un naturalism accentuat, „cu toate manifestaţiunile brutei", cum le-a văzut el „într-un colţ blăstămat de Ardeal", „într-un rece stil de jandarm care constată infamiile petrecute în raionul său".

Comentariu literar

„Ion" este un punct de referinţă în istoria romanului românesc, asupra căruia critica literară s-a fixat încă de la apariţia lui, în 1920, şi revine de fiecare dată când priveşte retrospectiv calea pe care s-a înscris evoluţia prozei româneşti în secolul al XX-lea. Multe dintre aprecierile critice se regăsesc în dezbaterea mai amplă despre roman ce a cuprins lumea românească imediat după Primul Război Mondial, începute prin articolul lui Garabet Ibrăileanu „Creaţie şi analiză" (1926) şi prin eseul interogativ al lui Mihai Ralea, „De ce nu

Scanned with OKEN Scanner

avem roman?", întrebare la care au răspuns, în perioada interbelică, aproape toți marii scriitori și critici români.

Cele mai notabile aprecieri sunt, fără îndoială, ale lui Eugen Lovinescu. Deși era un partizan declarat al înnoirii prozei românești printr-un efort de sincronizare cu experiențele literare europene, prin introducerea în câmpul epic a spațiului citadin, în care se mișcă personaje cu o viață interioară mai bogată decât a celor rurale, Eugen Lovinescu face din apariția romanului „Ion" un punct de hotar în evoluția acestei problematici. Acest eveniment, spune el, „rezolvă o problemă și curmă o controversă". În esență, Liviu Rebreanu, prin obiectivitatea observației, de sorginte balzaciană, dă o lovitură puternică idilismului sămănătorist și poporanismului angajat ideologic și etic, constituind o dată istorică „în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice". „Ion" este „prima mare creație obiectivă", prin aceasta scriitorul devenind întemeietorul romanului românesc modern. Mihail Dragomirescu vede în el „cel mai frumos roman românesc și una dintre cele mai tipice opere de acest fel din literatura universală", iar Tudor Vianu îi atribuie, pe lângă viziunea preponderent realistă, și „un romantism naționalist", care aduce în literatură câmpul luptelor naționale din Ardeal.

„Ion" are astfel valențe multiple, fiind un roman **obiectiv și realist**, în sensul prezentării „fără strălucire artistică, fără stil", a vieții satului ardelenesc în toate dimensiunile ei (Eugen Lovinescu), „icoana complexă, vie fără exuberanță, bogată în amănunte de observație a vieții Ardealului" (Tudor Vianu), **de introspecție**, prin coborârea analizei psihologice în zona adâncă a patimilor umane, în același timp, într-o mai mică măsură, și **naturalist**, prin unele scene de o duritate ce frizează patologicul.

Romanul este o frescă a vieții în curgerea ei nesfârșită, la fel cum lumea „Comediei umane" a lui Balzac este fluxul imens al realității în care fapte, destine și individualități se perindă într-o continuă rotire a timpului. Rebreanu este un prozator realist de **factură dură**, comparabil cu Emile Zola prin modul de oglindire a vieții rurale, în „Pământul" („La terre"), cu Stendhal din „Roșu și negru" („Le rouge et le noir"), prin dorințele de parvenire ale personajului principal, similare, ca energie de acțiune, cu ale lui Julien Sorel. Scriitorul își asumă riscurile romancierului realist și propune cititorului o **antifictiune**, în același mod în care Balzac își descrie personajele cu un ochi rece și obiectiv, agresând simțurile prin viziunea dură asupra realității, prin expunerea urâtului ca normă de viață. N. Iorga îl acuza de altfel pe Rebreanu, fără temei, că a dat la iveală un roman de un naturalism accentuat, „cu toate manifestațiunile brutei", cum le-a văzut el „într-un colț blăstămat de Ardeal", „într-un rece stil de jandarm care constată infamiile petrecute în raionul său".

Romanul are o alcătuire aluvionară, denumită de Lovinescu „un vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit", care se structurează totuși, pe arii întinse, în liniile de forță ale unei acțiuni precise, cu un număr mare de personaje, bine conturate în spațiul epic. Structura romanului este similară cu a unei delte, a unui fluviu de o monumentalitate rară: acțiunea începe cu o coborâre într-un **topos învălmășit de clocotul vieții**, într-un **infern al pasiunilor** și al intereselor, se ramifică la nesfârșit, pentru ca apoi să conveargă către un punct de întâlnire, același la începutul și la sfârșitul întregului text.

Începutul romanului sugerează **o coborâre în Infern**, comparabilă cu aceea din „Divina Comedie" a lui Dante, cu toate simbolurile subtile pe care le presupune receptarea în acest sens a textului. Călătoria lui Dante începe în pădurea de lângă Ravenna, unde este încolțit de trei fiare, un linx, un leu și o lupoaică, și este nevoit să coboare, de-a lungul celor

Scanned with OKEN Scanner

zece trepte, cercurile concentrice ale unei imense pâlnii ce duce către Infern. La Rebreanu, drumul către **tărâmul de jos** al existenței umane este presărat cu semne emblematice: își face loc „printre dealuri strâmtorate", trece un râu „peste podul bătrân de lemn", apoi „Cişmeaua-Mortului, unde picură veşnic apă de izvor răcoritor", pe urmă, cum ar fi de aşteptat în această ordine semantică, „Râpele-Dracului" şi brusc dă buzna „în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline". La marginea satului Pripas, principalul loc al acțiunii din roman, se află „o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi şi cu o cununiță de flori veştede agățată de picioare". În plus, „Hristos îşi tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii şi înnegrit de vremuri". Ne aflăm într-o **topografie infernală**, în care Rebreanu a plasat cu genialitate acțiunea romanului: apa Styxului, hotarul dintre cele două lumi, un Crist uitat de vremuri, la marginea unei lumi părăsite. Tuşa groasă a observației realiste a scriitorului amplifică, în mod paradoxal, funcția simbolică a cuvintelor: „Satul parcă e mort.", zăpuşeala „țese o tăcere năbuşitoare", uşa de la casa personajului principal, Ion al Glanetaşului, „e închisă cu zăvorul", apar figuri ale bestiarului, o pisică albă, un dulău lățos, o babă încremenită pe prispă, „parc-ar fi de lemn", acoperişul de paie al casei Glanetaşului, care „parcă e un cap de balaur". Oglinda textului ne conduce aşadar într-o lume în care se adună, ca într-un cazan uriaş, suferințele, patimile, năzuințele, zvârcolirile umane, o lume părăsită, deposedată, cum se desprinde din conflictul principal al romanului, şi de pământ şi de iubire. În ultimul capitol, ieşirea din spațiul ficțiunii se face pe acelaşi drum, iar satul „a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat".

Proiectând în spațiul imaginar această simetrie simbolică, textul romanului prezintă o structură exemplară. Romanul are două mari părți, cu titluri sugestive, „Glasul pământului" şi „Glasul iubirii", care semnifică aspirațiile personajului principal, forțele contrare ce îl stăpânesc: cea **demonică**, de posedare a pământului, şi cea **angelică**, dragostea pentru Florica. În această luptă dintre contrariile ce se atrag, în finalul romanului, personajul este distrus, sfâşiat. Titlurile celor treisprezece capitole, şase în prima parte, şapte în a doua, sunt şi ele semnificative, mai ales cele ce mărginesc simetric textul, cu aer de epopee, „Începutul" şi „Sfârşitul", sugerând bucla de timp în care se înscrie acțiunea şi mai ales destinul personajului principal. Această organizare epică justifică şi formula balzaciană de roman obiectiv, „oglindă purtată de-a lungul unui drum", dar deschide acest solid roman, în mod neaşteptat, către **parabolă**. O parabolă a vieții şi a morții, ca expresie a scufundării sale în lumea de jos a patimilor.

Într-un univers al patimilor, mai mari sau mărunte, acțiunea romanului se înscrie pe **mai multe planuri**, ilustrând **conflicte sociale**, între țăranii mai înstăriți şi cei săraci, cel principal decurgând din dorința lui Ion de a obține pământ cu orice preț, apoi între „inteligheņțele" satului, dascălul Herdelea şi preotul Belciug, între reprezentanții comunității româneşti şi ai celei maghiare, mascând aici ecoul unor confruntări de ordin mai general, conflicte politice. Pe aceste trasee epice evoluează o **galerie amplă de personaje**, în primul rând țăranii încleştați în conflictul de posesiune a pământului şi în aspirațiile erotice, Ion al Glanetaşului, țăranul sărac, ambițios, Vasile Baciu, țăranul înstărit, Ana, **mater dolorosa** (Tudor Vianu), Florica, dragostea ideală a lui Ion, George Bulbuc, cei dimprejurul lor, Alexandru Glanetaşu, care irosise pământul moştenit, oloaga Savista, colportoarea de ştiri, un fel de Hermes decăzut, estropiat, din lumea satului, apoi personajele care exprimă ierarhia socială a comunității, „oamenii mijlocii, priviți fără nici un fel de pasiune, fără ură sau dragoste" (Eugen Lovinescu), familia învățătorului Herdelea, cele două fete nubile, Ghighi şi Laura, tânărul Herdelea, „poetul pierde-vară", „aprigul popa Belciug", „jovialul avocat Grofşoru, palavragiu şi, în fond, „om de inimă",

Scanned with OKEN Scanner

„voluptuoasa Roza Lang şi beţivul ei soţ". Prin urmare, e o amplă galerie a personajelor mărunte, balzaciene, de factologie realistă, care edifică în spaţiul imaginar structura socială.

Ion al Glanetaşului, personajul principal, în jurul căruia se concentrează principalele întâmplări ale romanului, este sfâşiat de două aspiraţii contrare: o forţă concentrată în **dragostea pentru pământ**, cealaltă manifestată în **dragostea** pentru Florica lui Maxim, o fată săracă din sat. Dragostea de pământ este aproape erotică, similară poate cu dorinţa de contopire cu marea a personajelor lui Camus, sărutarea pământului fiind o prefigurare a îmbrăţişării finale a elementului htonic, a morţii. Rebreanu povesteşte că ideea romanului i-a venit când a observat un astfel de gest, al unui ţăran care îmbrăţişa pământul. Sunt două scene în roman care exprimă semnificaţiile, de o insolită religiozitate, ale **întâlnirii**, **păgâne** aproape, **cu pământul**, corelate cu cele adânc simbolice ale întregului roman. Prima este **a înălţării** peste pasiunile lumii comune, cealaltă **a căderii**, a prăbuşirii, prin exacerbarea patimii, în lutul care îl va cuprinde peste puţin timp. În această lume inferioară, Ion este în fond **un deposedat**, un izgonit din Paradis, cel care a pierdut legătura divină cu pământul făgăduit. Tatăl său pierduse pământul strămoşesc, legătura originară cu lumea. Ion are această profundă revelaţie la începutul romanului, când se înalţă, când urcă pe deal, în hotarul satului, şi vede Paradisul pierdut: „– Locul nostru, săracul!...". Abia acum, suspendat între pământ şi cer, de unde satul, locul patimilor multiple, „părea mititel să-l cuprinzi tot într-un pumn şi să-l pui în traistă", cum atârnă Dionis al lui Eminescu întregul pământ la gâtul iubitei, vede hotarul lumii eterne, ce „se întindea atât de mare, încât Ion nu se mai sătura privindu-l, ca o slugă credincioasă pe un stăpân falnic şi neîndurător". Acum, în spaţiul acestui roman cu un stil obiectiv şi dur, un personaj considerat de unii critici literari o brută instinctuală apare într-o **ipostază romantică**, de mare poezie, cerând, cu „glasul pământului" ce „pătrundea năvalnic în el", **întoarcerea în ordinea divină**, ca într-o rugăciune: „– Cât pământ, Doamne!...".

Revelaţia nu este urmată însă de o procedură pe măsura sensurilor ei de mare profunzime. El nu urmează calea înaltă a iluminării, ci, cum spune Eugen Lovinescu, instinctul „de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă". După singura clipă de înălţare spirituală, Ion urmează tribulaţiile mărunte, pline de viclenie, pentru a pune mâna pe pământurile lui Vasile Baciu, înlocuind „glasul iubirii" pentru frumoasa Florica lui Maxim cu patima pentru pământ, pe care îl obţine prin căsătoria cu Ana. Chiar apariţiile succesive ale Anei şi ale Floricăi imediat după marea revelaţie sunt pline de semnificaţii: Ion este pus în situaţia de a alege şi decizia este imediat luată, comunicată Floricăi cu resemnarea sorţii ostile: „– Nu vezi tu cum e lumea azi, Florico?... Vai de sufletul meu... Crede-mă! În inima mea însă tot tu ai rămas crăiasă...". Pentru ca Ana să-i devină soţie, Ion organizează împotriva ei o **agresiune perfidă**, lăsând-o grea chiar în casa părintească, în timp ce Vasile Baciu dormea, acesta aflând însă mult mai târziu, după ce tot satul ştia, că fata lui e însărcinată. Ana trece prin calvarul existenţei de fată alungată din casa tatălui şi de noră nedorită în aceea a lui Ion al Glanetaşului. Având un caracter slab, Ana se sinucide, urmată curând în moarte şi de copilul neajutorat rămas de pe urma ei. Cu Vasile Baciu, Ion întreţine un adevărat **conflict psihologic**, şantajându-l să-i cedeze pământul, lucru întâmplat în cele din urmă.

A doua întâlnire cu glia are loc când Ion devine „stăpân al tuturor pământurilor", pe care vrea „să le vadă şi să le mângâie ca pe nişte ibovnice credincioase". Expresiile selectate relevă o suprapunere totală, în sufletul lui Ion, a celor două glasuri lăuntrice, al iubirii şi al pământului. Momentul este sărbătoresc, plin de **un erotism păgân**, panteist: el vine la pământurile sale „în straie de sărbătoare", locul este „ca o fată frumoasă care şi-ar fi

Scanned with OKEN Scanner

lepădat cămaşa, arătându-şi corpul gol, ispititor", personajul se simte cuprins de lutul negru ca de „braţele unei iubite pătimaşe". Privirile nu mai sunt îndreptate însă către înalt, revelaţia divină lipseşte, acum zeul stăpânitor este el însuşi, „ca un uriaş din basme care a biruit". Secvenţa aceasta însă conţine **simbolurile căderii**, ale morţii care se apropie, ca o pedeapsă divină, din cel puţin două motive: trădarea „glasului iubirii", ca principiu etern al înălţării umane, şi apropierea prea mare de divinitate, prin substituţia pătimaşă a stăpânirii pământului. Lutul dobândeşte acum culoarea doliului, este „negru, lipicios", îi prinde picioarele, „îngreuindu-le" parcă cu plumbul morţii, apoi îi cuprinde întreaga fiinţă, Ion simţind, ca în ritualurile păgâne, „o poftă sălbatecă să îmbrăţişeze huma". „Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu.", apoi îşi „lipi buzele cu voluptate de pământul ud". Mai mult, în „sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor...", desigur al morţii. Moarte întâmplată de altfel în finalul romanului, când Ion simte crescând din nou în sufletul lui „glasul iubirii" pentru Florica şi, surprins de soţul acesteia, George Bulbuc, este ucis cu sapa, într-o scenă atroce, naturalistă.

Dincolo de aceste **praguri simbolice**, generate, exacerbate de seculara lipsă de pământ a ţăranului român, se întinde clocotul cotidian al patimilor satului românesc din Ardeal, el însuşi un ţinut înstrăinat. Pecetea deposedării se întinde asupra majorităţii personajelor, creându-i fiecăruia reacţii specifice, mai violente în cazul lui Ion, disimulate şi temătoare, pline de reticenţe din partea „inteligheţiei" satului. În această frământare continuă, acţiunile învălmăşite, patimile, micile conflicte, aventurile erotice, visurile frânte ale personajelor redau tocmai realitatea nefardată a vieţii, autenticitatea ei cea mai expresivă. Este evident că toate aceste personaje aparţin unor diferite **trepte sociale**: familia Herdelea şi preotul Belciug, deşi aflaţi în conflicte mărunte, reprezintă **intelectualitatea**, Vasile Baciu, Ştefan Hotnog, „un chiabur cu burta umflată", Toma Bulbuc, tatăl lui George, **ţăranii înstăriţi**, Glanetaşul e **ţăranul sărac**, care stă, la horă, „pe de lături, ca un câine la uşa bucătăriei, trage cu urechea, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuşi să se vâre între bogătaşi", Roza Lang şi soţul ei fac parte din **funcţionărimea aservită** regimului străin, existând, bineînţeles, şi un **paria**, Savista, **oloaga**, colportoarea de zvonuri (ea îi dă de ştire lui George că e înşelat), personaj aflat pe scara cea mai de jos a existenţei sociale şi biologice. **Clasificarea socială** este predominantă în romanele realiste, ea reconstituind o **ordine cu mici variaţii**.

Acţiunea romanului nu se petrece numai în Pripas, având şi conexiuni cu exteriorul, cu autorităţile din Năsăud, nume redat prin Armadia. Ca urmare, comunitatea satului, legată prin invizibile lanţuri de imperiul chezaro-crăiesc, dominat printr-o mulţime de funcţionari statali, este radiografiată cu o deosebită claritate. Importante devin, în acest context, **figurile reprezentative ale satului**, preotul Belciug, păstrător al tradiţiei ortodoxe, şi familia dascălului Herdelea, având o viaţă relativ molcomă, mai rar străbătută de nelinişti, desfăşurată în salonul cu relicve ale familiei, dar şi pe uliţele satului sau pe drumurile dintre casă şi oraş, casă şi ţintirim. Pe lângă firul epic principal, aceste personaje ce fac parte din lumea satului au propriul destin şi propriul mod de viaţă. Dascălul Herdelea, ezitant, temător de autorităţile maghiare, uneori comedian, duplicitar, are două fete de măritat, pe Laura şi pe Ghighi, şi un fecior, pe Titu Herdelea, ajuns, cum aflăm în romanul „Răscoala", gazetar la unul dintre ziarele centrale din Bucureşti. Preotul Belciug e rivalul principal al dascălului. Zaharia Herdelea şi Belciug constituie totuşi un cuplu inseparabil al romanului: mereu aflaţi în conflict, ei se află de aceeaşi parte, meniţi să menţină aprinsă flacăra românităţii în comunitatea satului, chiar dacă dascălul suferă, la

Scanned with OKEN Scanner

alegeri, un proces ruşinos, de uitare a propriei sale naţionalităţi, şi nu votează pentru deputatul român.

Titu Herdelea este un personaj tipic, reprezentând **intelectualul dilematic**, ce-şi pune întrebări şi caută răspunsuri la intervale lungi de timp, comparabile cu viaţa sa. El are o evoluţie interesantă în romanul „Răscoala" (1932), devenind mare ziarist în Bucureşti şi relatând despre evenimentele răscoalei din anul 1907. Titu Herdelea se maturizează pe parcurs, având prilejul să vadă, în biroul notarului Gangalău, nedreptăţile ce se fac românilor din Ardeal. Aceştia sunt supuşi unei teribile politici de maghiarizare, resimţită de învăţătorul Herdelea chiar după ce este destituit de inspectorul ungur trimis de deputatul pe care tocmai îl votase. Roza Lang intră în rândul personajelor slabe, face parte dintre năpăstuiţii lumii reale, căci, aparent veselă, aşa cum e văzută de Titu Herdelea în timpul aventurii amoroase cu ea, eşuează lamentabil într-o nemişcare gogoliană după ce soţul său este concediat.

„Ion" este un roman prin excelenţă realist, al voinţelor înfrânte, în care toate personajele au o tristeţe inerentă, idealurile lor năruindu-se prea repede. Fetele lui Herdelea aşteaptă prinţi ce nu mai vin, Laura sfârşind prin a se căsători cu un individ şters, Herdelea vrea să devină inspector, dar nu reuşeşte şi în cele din urmă se scuză pentru greşeala de a fi votat pentru deputatul ungur, Bela Beck, fiind chiar ajutat să dobândească un post mai bun, iar Ion al Glanetaşului, ce râvnea cu patimă să posede pământ nesfârşit, este îngropat chiar în acest pământ, în curtea bisericii, pentru actul caritabil de a-l fi donat locaşului de cult. Acestea toate sunt evenimente ale vieţii într-o nesfârşită curgere, tratate de Liviu Rebreanu într-un stil adecvat, despre care s-au spus cuvinte memorabile. G. Călinescu vedea în „Ion" „o capodoperă de o măreţie liniştită, solemnă ca un fluviu american". Stilistic, despre romanul „Răscoala", cu aceeaşi scriitură obiectivă, înceată ca însăşi viaţa, criticul observa: „Frazele, considerate izolat, sunt incolore ca apa de mare ţinută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde şi urletul mării".

Prin toate aceste caracteristici, romanul „Ion" este o veritabilă **frescă socială** a vieţii româneşti de la începutul secolului XX, o operă literară de certă singularitate în literatura română.

Addenda

Eugen Lovinescu, 1920, 1928

„Ceea ce impresionează în primul rând în romanul scriitorului nostru e tocmai evadarea din cătuşele unei formule înguste şi particulare; e intenţia de a îmbrăţişa larg nu numai o clasă socială, ci toate stratele vieţii românilor din Ardeal. Prin importanţa punctului de plecare, prin metoda şi prin realizarea unui plan atât de vast, romanul d-lui Rebreanu e tolstoian, aşa că, pentru modesta noastră literatură, este echivalentul nemuritorului *Război şi pace*, procedând la aceeaşi adunare de amănunte, la aceeaşi risipire a observaţiei, împinsă până la împrăştierea atenţiei, prin aceeaşi vigoare de creaţie obiectivă, prin acelaşi haos de episoade ordonate totuşi în tainice corespondenţe, prin impresia de nelimitat; romanul începe şi se sfârşeşte arbitrar, modestă porţiune dintr-un şuvoi ce vine şi se duce spre destine îndepărtate; simţim zbuciumul vieţii nemărginite; limitarea e mărginită numai de necesităţile noastre sufleteşti; dincolo de pagina ultimă a cărţii viaţa continuă prin propriile ei virtualităţi..."

„Din lumea ţăranilor lui Balzac din *Les paysans*, dar, mai ales, a lui Zola, din *La terre*, Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă; nimic nu-i rezistă; în faţa ogorului aurit de spice e cuprins de beţia unei înalte emoţii şi vrea să-l aibă cu orice preţ."

Scanned with OKEN Scanner

„Formula lui Ion nu e o formulă nici actuală, nici comodă; ea e, totuşi, formula marilor construcţii epice, pornind de la cei vechi şi ajungând la cei moderni, formula romanului naturalist, a *Comediei umane*, de pildă, dar, mai ales, formula epicei tolstoiene [...]."

G. Călinescu, 1941

„*Ion* este pânza enormă, ieşită din aceste dibuiri de detaliu. Ca roman ţărănesc, el are un precursor în *Mara* lui I. Slavici, ca roman al ambiţiei, măcar în aparenţă, e în linia *Ciocoilor vechi şi noi*. Mai substanţială este înrudirea cu *Mara*..."

„Flăcăul e un animal plin de candoare, egoist, am zice lipsit de scrupule, dacă n-ar fi străin cu ingenuitate de orice noţiune de scrupul... Într-o societate ţărănească femeia reprezintă două braţe de lucru, o zestre şi o producătoare de copii. Odată criza erotică trecută, ea încetează de a mai însemna ceva prin feminitate [...] Laura e fata de măritat întâi, Ghighi e fata de măritat pe urmă, Titu e tânărul care în căutarea adaptării la viaţă se pune temporar în conflict cu generaţia părinţilor [...] O lectură rea, fără gravitate, a cântului, prăbuşeşte totul în banal. Hora din sat, bătaia între flăcăi, tocmeala pentru zestre, nunta ţărănească şi nunta învăţătorească, naşterea la câmp a copilului Anei, moartea bătrânului Dumitru Moarcăş, spânzurarea cârciumarului şi a Anei sunt momente din calendarul sempitern al satului, mişcătoare prin calitatea lor elementară."

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT)

Ex. 2/ p. 53. Identificaţi spaţiul şi timpul-cadru al romanului. Precizaţi ce semnificaţie au aceste coordonate narative pentru ansamblul operei.

Roman obiectiv, construit, în arhitectura lui interioară, după principiile circularităţii şi ale simetriei, „Ion" se întemeiază pe relaţii spaţiale şi temporale complexe. Spre deosebire de romanul subiectiv (de exemplu, „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", de Camil Petrescu), prevalentă este viziunea asupra spaţiului acţiunii, cadru al desfăşurării evenimentelor, încărcat cu semnificaţii profunde. Timpul este, de regulă, linear, urmând ordinea strictă a faptelor, cu puţine **analepse** (întoarceri, reveniri), când, de pildă, se prezintă anii de şcoală ai personajului principal sau felul în care Alexandru-Pop Glanetaşu a pierdut pământul strămoşesc. În romanul subiectiv, temporalitatea este dimensiunea dominantă, rezultată din jocul aleatoriu al fluxului conştiinţei personajului-narator şi al memoriei involuntare.

Dând imaginea de frescă asupra vieţii, de panou vast pe care se proiectează destine umane în evoluţia eternă a generaţiilor, romanul „Ion" are o construcţie amplă, sferică, suficientă parcă sieşi, evenimentele fiind înregistrate de un imens ochi narativ, care selectează, în plan ficţional, secvenţe dintr-o realitate mult mai vastă, o avalanşă de imagini, înscrise în prezentul narativ mai repede sau mai încet, după cursul acţiunii.

Mai întâi, prin imaginea drumului care conduce către toposul evenimentelor, se produce o îngustare a spaţiului: „Din şoseaua ce vine de la Cârlibaba, întovărăşind Someşul, când în dreapta, când în stânga, până la Cluj şi chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece râul peste podul bătrân de lemn, acoperit cu şindrilă mucegăită...". În acest spaţiu, dominat de simboluri ale unei lumi demitizate, omul este, prin condiţia sa existenţială, un sclav atât al timpului, cât şi al relaţiilor sociale. Natura este reprezentată în roman de „fagii tineri ai Pădurii Domneşti", iar locurile sunt sumbre, după nume, „Cişmeaua-Mortului", „Râpele-Dracului", toate puse sub semnul demitizat al unui „Hristos cu faţa spălăcită de ploi". Satul pare mort în zăpuşeala ce aduce aminte de nemişcarea deşerturilor. Pare un **timp oprit, suspendat**, care aşteaptă să-şi creeze propria cale în spaţiul naraţiunii. Singurul semn de viaţă este dat de câte un „fuior de fum

Scanned with OKEN Scanner

albăstrui", personificat, de altfel, de scriitor: acesta pare „o matahală ameţită", ce „se prăvale peste grădinile prăfuite, învăluindu-le într-o ceaţă cenuşie", simbol al coborârii, al unei lumi ce nu mai comunică în vreun fel cu transcendentul.

Locuinţele sunt simple: casa învăţătorului este situată „în coasta unei coline, încinsă cu un pridvor, cu uşa spre uliţă". În pragul uşii se află un prichici şi „o ulcică verzuie de lut". Nisipul fierbinte este locul unde „se scaldă câteva găini, păzite de un cocoş mic cu creasta însângerată". Casele se înşiruie firesc, fără o ordine semnificativă, mai întâi a lui Alexandru Pop-Glanetaşu, apoi a lui Macedon Cercetaşu, „pe urmă casa primarului Florea Tancu". Ca un simbol al impersonalităţii naturii, se poate menţiona căldura ce „picură mereu din cer, îţi usucă podul gurii, te sugrumă". Doar cârciuma este un loc al tumultului, fiind punctul de întâlnire a sătenilor, dar şi de concentrare a unui univers al patimilor de tot felul.

Reperele spaţiale se completează, în modul cel mai firesc, prin dispoziţia elementelor naturale: „Nucii bătrâni de lângă şură ţin umbră. Doar câteva pete albe de raze răzbesc printre frunze [...].". Soarele însuşi pare atins de o maladie ciudată, fiind „îngălbenit de necaz". Hora adună zeci de perechi care bat Someşana, „poalele fetelor se bolbocesc", Briceag „întețește cântecul", un nor de praf se aşază peste tot. Toate aceste elemente semnifică, pe moment, o rotire accelerată a timpului şi a vieţii. Unii flăcăi „îşi încolăcesc braţele mereu mai strâns pe după mijlocul fetelor...", iar „sânii acestora tremură sub iile albe şi ating din când în când pieptul flăcăilor". Pe marginea horei se află fetele nepoftite şi câte o „nevastă tânără, cu năframă de mătase în cap, gata să intre în horă, dacă s-ar întâmpla să-i vie chef bărbatului ei să joace". Copiii se află peste tot, în timp ce bărbaţii „se ţin mai pe departe, pe lângă casă". Primarul are „mustăţi albe răsucite tinereşte", stând în mijlocul fruntaşilor. Alexandru Glanetaşu, sărăcit prin risipirea pământului moştenit de la părinţi, stă pe margine „ca un câine la uşa bucătăriei", în timp ce pe prispă se află Simion Butunoiu, cu o pensie de „cinci zloţi pe lună", fiind douăzeci de ani învăţător în oraş, precum şi alte personaje figurante: Macedon Cercetaşu, Cosma Ciocănaş, Simion Lungu, Toader Burlacu, Ştefan Ilina şi mulţi alţii.

O paria este „Savista, oloaga satului", cu „o gură enormă cu buze alburii de sub care se întind gingiile îmbălate, cu colţi de dinţi galbeni, rari şi lungi". Ea este ţinută pe lângă casă de Trifon Tătaru, „ca să-i vadă de copii".

Nunta are un rol important în desfăşurarea epică a romanului, având o regie strictă: „Pe la miezul nopţii urma să joace pe bani mireasa. Fiindcă Ana, cu sarcina ei, s-ar fi ostenit prea tare, îi ţinu locul druşca întâi, adică Florica.". Obiceiurile cer ca mesenii să dea bani: „Herdelea scoase o hârtie de douăzeci de coroane, dar puse pe Titu să joace.". Urmează „Someşana", un dans „pipărat", „în care se amestecară bătrânii cu tinerii". Replica lui Ion, care „fierbea şi-şi încleştase degetele în şoldurile ei pline, uitând de tot pe Ana, închipuindu-şi că Florica e mireasa lui", „– Numai tu mi-eşti dragă în lume, Florică, auzi tu?... Auzi?", evidenţiază caracterul contradictoriu al personajului masculin. În timp ce Florica „se spăimântă şi se uită ruşinată împrejur", „Ana tresări ca muşcată de viperă". Punctul de inflexiune al destinului fusese atins: „Simţi că nădejdile ei de fericire se risipesc şi că ea se prăvale iar furtunos în aceeaşi viaţă nenorocită.". Sărmana Ana, desemnată ca un **personaj-funcţional**, un instrument al îmbogăţirii lui Ion, mai apucă să murmure: „– Norocul meu, norocul meu!".

Capitolul „Zvârcolirea" pune în evidenţă satul dintr-un plan mai înalt, văzut din depărtare, din perspectiva unui spaţiu mai vast, închis parcă într-o mărgea de sticlă: „Satul părea mititel să-l cuprinzi tot într-un pumn şi să-l pui în traistă, ca o jucărie pentru copii". Ţarina e structurată în „parcele, unele galbene, altele verzi, altele cenuşii, învălmăşite şi încurcate, ţintuite ici-colo cu câte un păr sau măr pădureţ". Pământul şi natura sunt personalizate, într-o concepţie animistă totală: „Porumbiştile, holdele de grâu şi de ovăs, cânepiştile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, şuşoteau, fâşâiau, vorbind un grai

Scanned with OKEN Scanner

aspru, înţelegându-se între ele şi bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare şi roditoare.". În faţa acestei revărsări a dărniciei naturii, Ion exclamă „– Cât pământ, Doamne!". În simbolistica profundă a textului, Ion capătă dimensiuni de uriaş, având puteri enorme, ca ale lui Anteu: „În acelaşi timp însă iarba tăiată şi udă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înţepa în gleznă, din sus de opincă. [...] Sprijinit în coasă pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă.". Nicolae Manolescu vorbeşte despre iubirea mistică a lui Ion faţă de pământ: „Citim «Ion» cu sentimentul eposului, al mitului. Ţăranul însetat de pământ şi îngenunchind spre a-l săruta este la Rebreanu mai puţin un ins istoriceşte adevărat decât un erou, un Roland sau un Arthur, o fiinţă unită mistic cu pământul ca Sindbad marinarul cu Oceanul."

Capitolul „Sărutarea" cuprinde sentimentul existenţialist al contopirii cu natura, al totalei comuniuni om-natură. Vremea se schimbă, „se dezmorţea" şi iarna era „istovită ca o babă răutăcioasă". Sentimentul de posesiune a pământului este aproape erotic: „Acuma, stăpân al tuturor pământurilor, râvnea să le vadă şi să le mângâie ca pe nişte ibovnice credincioase.". Ion este un personaj prins între două forţe contrare, ce tind să-l dezintegreze, să-l risipească: dragostea, subsidiară unui personaj năvalnic, sentiment demn de romanele lui Zola, şi aviditatea pentru pământul dizolvant de corpuri somatice, de materie vie. Ion al Glanetaşului celebrează acum, în chip parcă ritualic, luarea în posesiune a delniţelor, dar din adâncurile brazdelor proaspete se desprind tenebrele morţii: „Lutul negru, lipicios, îi ţintuia picioarele", „Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu.".

Comparaţia „ca nişte mănuşi de doliu" semnifică, de asemenea, trecerea personajului în imperiul morţii, cu toate reprezentările ei funerare. Despre atitudinea de posesiune a pământului, Nicolae Balotă spunea: „Aşadar, nevoia primordială a posesiunii se asociază cu o obsesie a elementarului, a pământului ca stihie de care depinde viaţa. Ion este un posedat al pământului. Demonul care a pus stăpânire pe el este tocmai acela al posesiunii.".

Potivit distincţiei lui E. M. Forster (în „Aspecte ale romanului") între personajul plat şi cel rotund, Ion este un **personaj rotund**, imprevizibil, care se simte ca un uriaş de altădată: „Se vedea acum mare şi puternic, ca un uriaş din basme care a biruit, în lupte grele, o ceată de balauri îngrozitori.".

Prăbuşirea lui Ion, în „Sfârşitul", este ca a unui copac tăiat: „Ion se prăbuşi sub lovitura a doua care-i crăpase ţeasta. Lovitura următoare n-o mai simţi, precum nu simţise durere nici la cea dintâi...". În ultimul flash al memoriei, ideea geloziei apare cu multă putere: „o fi îmbrăţişat altul pe femeia inimei lui... Dar la George nu se gândea.". În ultimele momente de viaţă, memoria întâmplărilor trecute revine cu o pregnanţă extraordinară, însoţită de „o fierbinţeală ciudată": revede „cum se ducea la liceu în Armadia, cum a fugit de la şcoală ca să umble cu vitele pe câmp şi să ţină coarnele plugului, apoi dragostea lui dintâi cu fata dascălului Simion Butunoiu". Spaţiul interior se închide progresiv, pe măsură ce contactul cu lumea exterioară se diminuează: „Vâjâi iar ca o vijelie îngrozitoare într-un pustiu fără margini, şi înţelese că iar îl loveşte...".

În finalul romanului, spaţiul, deşi perfect simetric începutului, prin imaginea aceluiaşi drum ce leagă lumea reală de cea ficţională, se deschide spre alte dimensiuni, din moment ce personajele principale părăsesc satul: „La Râpele-Dracului bătrânii întoarseră capul. Pripasul de-abia îşi mai arăta câteva case. Doar turnul bisericii noi, strălucitor, se înalţă ca un cap biruitor. Zăgreanu însă era tot în drum, în faţa crucii, cu capul gol şi, cum stătea acolo aşa, parcă făcea un jurământ mare.". Vremea care trecuse în curgerea ei ciclică, lentă, închide acest capitol al lumii infernale, pentru că „patimile, năzuinţele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca nişte tremurări plăpânde într-un uragan uriaş.

Herdelenii tac toţi trei. Numai gândurile lor, ataţate de speranţa împodobitoare a tuturor sufletelor, aleargă neîncetat înainte.".

Scanned with OKEN Scanner

În privința tehnicilor de observație ale naratorului, se poate vorbi de **focalizare externă**, în care evenimentele sunt înregistrate cu precizia unei camere de luat vederi, despre **focalizarea internă**, în care sunt urmărite gîndurile personajului, fără ca naratorul să le însoțească de comentarii, și **focalizarea zero**, care oferă perspectiva naratorului omniscient.

Ex. 3/ p. 53. Menționați și comentați pe scurt secvențele în care sunt evocate tradițiile legate de momentele fundamentale din viața individului și a colectivității.

Imaginea satului este, în viziunea lui Liviu Rebreanu, tradițională, cu obiceiuri specifice, între care insistent ilustrate sunt hora și nunta, desfășurate în timpul molcom al duminicilor, reprezentând momente și prilejuri de convivialitate, de armonizare a relațiilor sociale, dar și de conflicte mocnite sau izbucnite cu violență. Jocul este un act al descătușării energiilor: „Lăutarii își potriveau zgomotos instrumentele pentru a da de știre tuturor, și mai ales celor răzleți prin grădină, că începe jocul. Flăcăii băteau nerăbdători din călcâie, scoteau câte-un chiot de veselie și-și aruncau privirile din ce în ce mai des printre fetele care așteptau cu inima strânsă să fie poftite la horă.".

Hora de la începutul romanului este, în primul rând, un artificiu narativ de prezentare a personajelor, împărțite pe categorii sociale: intelectualii satului ardelean, învățătorul Herdelea și preotul Belciug, țăranii mai bogați, Vasile Baciu și George Bulbuc, și săracii satului, între care se remarcă Ion al Glanetașului și familia sa. Hora este și un punct de conexiune a acțiunii, în cadrul ei relevându-se atitudinea personajelor și de aici pornind principalele conflicte.

Vasile Baciu soseşte la horă „cu ochii înroşiți și tulburați de băutură". Țăranul folosește un limbaj abrupt, chiar în preajma preotului Belciug: „– 'S amărât rău, domnule părinte, crede-mă! Poate că nu mă crezi? De-aceea beau și iar beau și iar!... Uite-așa! Ai să zici dumneata: da' de ce eşti amărât, beţivule? Apoi cum să nu fiu, domnule părinte? Că o fată am și eu și nu-mi place deloc fata pe care o am. Nu-mi place, auzi? Că nu vrea să mă asculte. Și tare mă doare inima și tare-s supărat că nu vrea să se uite-n gura mea. Am dreptate ori n-am, spune dumneata!".

Se fac și schițe de portret: „Belciug nu suferea mirosul de rachiu, căci era bolnăvicios, iar Vasile mereu îi duhnea în nas și râgâia. [...] Doamna Herdelea asculta foarte serioasă, cu capul sus, cu buzele strânse pungă și privea mânioasă la oamenii care se îmbulzeau împrejurul lor, curioși, râzând pe înfundate de Baciu. Lui Titu, dimpotrivă, îi plăceau îngăimările beţivului și nu știa cum să-l zgândăre, fără să bage popa de seamă.". Primarul încearcă să-l potolească pe Baciu, care nu osteneşte „să-și otrăvească trupul" cu băutura, după cum constată părintele Belciug, în timp ce atenția se îndreaptă spre George Bulbuc: „– Uite-l, domnule părinte! Îl vezi? Ăsta-i ginerele meu care mi-i drag! Cu dânsul ai să-mi cununi dumneata fata, măcar de-aș ști că are să crape inima dintr-însa!...". George este „umeros ca un taur", are ochii „ca două mărgele vii", o „voce puțin tremurătoare".

Între Ion și Vasile Baciu are loc o înfruntare în toată regula în momentul când acesta o surprinde pe Ana cu Ion, reacția lui reprezentând, de fapt, deschiderea conflictului principal al romanului: „– Ce ți-am spus eu ție, sărăntocule, ai? urlă, apropiindu-se mereu, Vasile Baciu, pe care liniștea lui Ion îl întărâta și mai rău". Conflictul le absoarbe toate forțele: „– Să nu dai, bade Vasile, că... Să nu dai!... Să nu dai!...". Impulsurile lui Ion sunt greu de stăpânit: „Ion stătea neclintit, ca un lemn, doar inima îi sfărâma coastele ca un ciocan înfierbântat [...]. Îi clocotea tot sângele și parcă aștepta înadins să-l atingă barem cu un deget, ca să-l poată apoi sfârtica în bucățele [...].".

Limbajul lui Vasile Baciu devine violent și expresiv: „– Lăsați-măăă!... Lăsați-mă să-i scot blohotăile!... Trebuie să-i beau sângele, altminteri plesnesc!... Lăsați-mă!...". Reacția lui Vasile Baciu îl face pe Ion să reacționeze: „Fiece vorbă îl împungea drept în inimă, cu

Scanned with OKEN Scanner

deosebire fiindcă auzea tot satul. Mereu îi fulgera să se repeadă şi cu un pumn zdravăn să-i înăbuşe în gât ocările.".

Preotul, la rândul lui, se simte obligat să intervină, condamnând atitudinea lui Vasile Baciu: „– Asemenea destrăbălaţi trebuiesc daţi pe mâna jandarmilor să le înmoaie ciolanele. Numai aşa s-ar face oameni de omenie... Păcat că Ion nu l-a scuturat puţin... Ar fi meritat...".

La un prim nivel de interpretare, cuvintele textului au sensuri aparent denotative, folosite pentru a descrie satul şi hora. Sensurile conotative se regăsesc în semnificaţii mai profunde, prefigurând o lume infernală, în care pasiunile exacerbate duc în cele din urmă la crime şi la aproprieri de pământ.

Nunta lui Ion cu Ana se înscrie într-o secvenţialitate tipică a lumii rurale, dar reprezintă, în planul general al acţiunii, un pas important în îndeplinirea dorinţei arzătoare a eroului de a obţine pământul dorit. Ca eveniment folcloric, nunta are o ritualitate strictă. Fiecare dintre nuntaşi îndeplineşte un rol precis: starostele nunţii este Macedon Cercetaşu, bucătăreasa mare este mama Floricăi, la ospăţ participă şi Ghighi şi Titu, care vorbesc despre Laura. La nuntă se joacă o someşeană „pipărată", există un staroste al nunţii, conducător al evenimentelor rituale. Chiar în elementele de ritual se integrează personaje aflate în conflict, domnişoară de onoare a miresei fiind chiar Florica, personaj antagonist pentru Ana. La nuntă participă o serie de personaje din ierarhia socială a satului: Titu Herdelea, preotul Belciug. Călăreţii pocnesc din bice, apoi se servesc bucatele, cu o iuţeală ce impresionează. „Jocul miresii" este un moment important al acestui ceremonial. Apoi oamenii se aşază la ospăţ, beau rachiu, mănâncă, la sfârşit se dau darurile. Dascălul dă tonul la strângerea banilor: Herdelea dă o bancnotă de 20 de coroane. Ceilalţi dau bani, după un ritual strict: „Pe urmă veniră toţi oaspeţii, pe rând, dăruind fiecare după cum îl lăsa inima şi punga...". Vasile Baciu îşi face încă de pe acum socoteala să nu-i dea pământul lui Ion: „– Lasă că-ţi dau eu ţie pământ... N-ai grije... Îţi dau, îţi dau!", „Stai, melenaşule, stai să vezi tu cine-i Vasile Baciu!". Personajul este pitoresc prin cuvintele neaoşe pe care le pronunţă, inventate după un registru stilistic extrem de expresiv. Un personaj secundar este Margareta, tipul fetei care stă mereu bosumflată ori de câte ori se mărită cineva în sat.

Evenimentul reprezintă un adevărat triumf pentru feciorul Glanetaşului: „Din clipa când Vasile Baciu, în faţa peţitoarelor, îi făgăduise tot, Ion fu cuprins de o adevărată beţie de fericire şi de încredere. Era atât de plin de sine însuşi încât se gândea numai la pământurile lui [...].". Din acest moment, începe să îl obsedeze urâţenia Anei: „O privea şi se mira c-a putut el săruta şi îmbrăţişa pe fata aceasta uscată, cu ochii pierduţi în cap de plâns, cu obrajii gălbejiţi, cu pete cenuşii, şi care, împopoţonată cum era astăzi, părea şi mai urâtă.".

Fiind, în mod tradiţional, un factor de armonie umană şi cosmică, aici, dimpotrivă, nunta conţine momentul de amplificare a tuturor conflictelor. Conflictul este generat de dorinţa de parvenire a personajului, de oscilaţia lui între „glasul pământului" şi „glasul iubirii", de lupta între două forţe opuse, patima pentru pământ şi sentimentul dragostei totale. Ion este în conflict şi cu Vasile Baciu, dar şi cu George, cu primul fiindcă nu-i dă pământurile după nuntă, cu al doilea întrucât, prin căsătoria cu Florica, rămâne în continuare un rival în dragoste. Personajele se situează astfel pe un fundal tragic, pământul fiind principalul element care determină cursul evenimentelor şi destinele proprii.

Secvenţa de la nunta Floricăi reprezintă, pentru Ana, căderea în abis, năruirea tuturor speranţelor. Dă apropierea din nou a lui Ion de Florica îşi dă seama nu numai ea, ci şi George: „George era foarte vesel şi mândru, şi se uita din când în când la Nicolae Tătaru să-l surprindă cât e de supărat. Rotindu-şi însă privirea la oaspeţii prea cinstiţi, întâlni deodată ochii lui Ion Glanetaşu, înfipţi ca nişte lipitori în Florica.". Dar se linişteşte, pentru că Florica „şedea cu ochii plecaţi şi plânşi, cum se cuvine unei mirese, şi doar pe buzele subţiate şi roşii îi juca un zâmbet de plăcere.". Ana însă este „gălbejită şi uscată la obraji,

Scanned with OKEN Scanner

şezând ca pe ghimpi şi surâzând ruşinată". Ea simte „o ruşine crâncenă [...]. Şi încetul cu încetul, ruşinea se schimbă într-o greaţă năbuşitoare.". În zorii zilei, când Ion şi Ana se întorc de la nuntă, femeia spune fatalist, cu rol de *mise en abîme*: „– Am să mă omor Ioane!".

De acum, evenimentele romanului intră într-un vârtej temporal care îi aruncă pe toţi participanţii pe traiectorii imprevizibile: Ana se spânzură, Vasile Baciu îşi vrea pământul înapoi, dar nu poate să-l mai obţină, pentru că moare şi copilul lui Ion; acesta se apropie de George, pentru a o întâlni pe Florica. Savista îl avertizează pe George că cei doi s-ar putea întâlni şi George se întoarce pe neaşteptate acasă, fapt care-i oferă ocazia de a-l ucide pe intrus. Preotul Belciug îşi construieşte biserica dorită, Herdelea reuşeşte să se reintegreze în învăţământ, printr-un proces declanşat de cel împotriva căruia votase, deputatul Grofşoru. Inspectorul Horvat, nemulţumit din nou de Herdelea, îi sugerează pensionarea. Ghighi este pe cale să se mărite cu învăţătorul Zăgreanu, iar Titu pleacă la Bucureşti şi devine ziarist, încercând să-şi împlinească un ideal latent.

Ex. c)/ p. 56. Simbolul drumului.

Drumul semnifică intrarea în tărâmul infernal al pasiunilor. Semnele sunt multe: atmosfera pare încremenită, la intrarea în sat se află o cruce cu un Iisus spălăcit de vreme. Personajele satului sunt lipsite de o vitalitate în adevăratul sens al cuvântului, de aceea încercările lor sunt supuse eşecului: Ana moare, Vasile Baciu nu reuşeşte să-şi păstreze pământurile, Ion este ucis în mod violent. Drumul, la început cu o formă liniară, conduce cititorul *in medias res*, dechizând, sub forma unei delte, spaţiul narativ şi ramificându-se în locul principal al acţiunii, satul Pripas. Planurile narative ale romanului au la bază şi o ramificare a atenţiei auctoriale, dată de situarea spaţială a personajelor. În final, acţiunea revine la o desfăşurare liniară, oglinda narativă fiind condusă acum de-a lungul aceluiaşi drum la ieşirea din sat.

Ex. 1/ p. 57. Personajele sunt construite în relaţie cu Ion şi cu drama acestuia. Demonstraţi complementaritatea şi antiteza dintre Ana şi Florica.

Cele două personaje sunt construite antitetic, folosindu-se tehnica modernă a contrapunctului. Astfel, Florica este frumoasă, dar săracă, în timp ce Ana Baciu este urâtă şi bogată. Cele două personaje se exclud, Ana fiind un simplu mijloc de îmbogăţire, în timp ce Florica este ţinta aspiraţiilor amoroase ale lui Ion.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (ART)

Ex. 7/ p. 89. Justifică starea personajului care (în primul fragment) se simte *umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului* (pământul).

În roman există două scene, perfect simetrice, în care Ion se întâlneşte, în chip simbolic, cu pământul, semnificaţiile majore ale acestor secvenţe fiind surprinse în comentariul de bază. Prima scenă simbolică este o expresie a „glasului pământului", **metaforă-titlu** pentru prima parte a romanului, care ilustrează una dintre cele două dominante ale personalităţii personajului, alături de „glasul iubirii". Pentru a explicita pe larg sensul simbolic al „glasului pământului", se poate lua în discuţie toată factologia romanului orientată către dobândirea pământului de către personajul principal.

Semnificaţia gestului de a săruta pământul marchează o trecere în lumea patimii irepresibile sau mai curând o **trecere spre moarte**. Pământul, cum se precizează în

Scanned with OKEN Scanner

„Dicționarul de simboluri" al lui Chevalier și Gheerbrant, se opune cerului, semnificând spațiul lipsit de aspirații. Prin urmare, trecerea de poarta Infernului este consfințită tocmai de sărutarea pământului. Forțele ce-l inspiră pe Ion, în ofensiva sa de a dobândi, prin pământ, un statut social superior, se întorc împotriva lui, epuizându-l, sortindu-l morții.

Pământul apare în prima scenă, sub influența luminii solare, plin de viață, în întreaga lui strălucire, personificat ca în miturile primordiale. Relația dintre Ion și pământ este tulburătoare, dată de o atracție ieșită din comun. Moartea simbolică din adâncuri îl cheamă parcă prin incantații magice spre tărâmul inferior, prin „glasul pământului", care îl ia năvalnic în stăpânire. În fața pământului, ca înaintea unui zeu stăpânitor, Ion se simte încă slab, umil, este doar o „frunză" ce nu poate rezista atracției fatale și, la fel ca aceasta, este trecător, perisabil, supus destinului ireversibil.

Ion descoperă instinctiv, ca un personaj mitic izgonit din Paradis, **măreția divină** a pământului, contingența lui cu zările cosmice, care imprimă ființei umane o aspirație către înalt și **umilința religioasă** în fața divinității. **Enumerația amplă** a holdelor și a elementelor terestre redă **clocotul vieții eterne**, care devine „glas al pământului", și admirația personajului în fața acestui **imens receptacol al fertilității**. **Fiorul cosmic** al acestei revelații îl copleșește pe Ion al Glanetașului, făcându-l să exclame „Cât pământ, Doamne!". Această secvență reprezintă în roman singura relație a personajului cu divinitatea, convertită însă rapid în **aspirație titanică**, **răzvrătită**, de posesiune a pământului, de înstăpânire, prin întoarcerea privirii din înalt, către elementele terestre ale lumii: grădini, cânepiști, porumbiști, holde.

Ex. 11/ p. 89. Motivează starea de fericire care îl cuprinde pe Ion, dedusă din afirmația autorului: *Și tot era al lui, numai al lui acuma... .*

În a doua scenă, Ion apare ca un personaj prins între două forțe contrare, care tind să-l dezintegreze, să-l risipească: dragostea, de o intensitate specifică unui personaj năvalnic, și lăcomia pentru pământ. Ion al Glanetașului celebrează acum, în chip parcă ritualic, luarea în posesiune a delniței, dar din adâncurile brazdelor proaspete se desprind tenebrele morții: „Lutul negru, lipicios, îi țintuia picioarele [...].", „Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca niște mănuși de doliu.". S-ar putea vedea în această imagine o posibilă invazie a forțelor telurice, întunecate, a patimilor umane, într-un act de posesiune demonică a pământului, în care, de altfel, personajul se va întoarce curând. Această transfigurare a lui Ion, similară cu a lui Hagi-Tudose, care vede, în supa primită înainte de moarte, galbenii averii sale, sau cu a lui Duțu, din nuvela „Comoara", de Ioan Slavici, care se vede prins într-o cavalcadă somnambulescă, pentru a-și cheltui banii, indică un **imperativ demonic**, de dincolo de rațiune. Ion acționează sub comanda unei voci iraționale, trebuind să aibă pământul până nu e prea târziu pentru el. Căci timpul uman se măsoară în ani și decenii în spațiul infernal al satului subjugat de relații economice extrem de aspre.

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

CONFLICT. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *conflit*, lat. *conflictus*. El înseamnă „șoc, ciocnire". Într-o operă literară înseamnă o luptă, un dezacord între două sau mai multe personaje. În genul dramatic, conflictul determină sensul comic sau tragic în confruntarea cu destinul, cu legile, cu divinitatea. Camil Petrescu teoretizează în modul următor conflictul: „acțiunea este condiționată exclusiv de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este constituită din revelații succesive, în care conflictul, în esența lui, în loc să

Scanned with OKEN Scanner

fie dirijat de un **Fatum**, sau prin determinismul biologic, ori, ca de obicei, să fie între personajele dramei, este în conştiinţa eroului, cu propriile lui reprezentaţii".

Pentru omul condus de patima dobândirii pământului, celelalte personaje îşi pierd importanţa, valoarea umană. Ca în vechime, în mitologie, Ion este un nou rege din pădurea Dianei, aşteptând ca Vasile Baciu să adoarmă, pentru a o „prăda" pe fiica acestuia, pe Ana, şi a obţine, prin subterfugiu machiavelic, delniţele, loturile de pământ ale bogătaşului. Dacă în scena marii revelaţii a măreţiei pământului se simte umil ca în faţa unui uriaş, acum raporturile sunt inversate. Biruitor ca într-o confruntare mitică, între titani, Ion observă, în beţia simţurilor, că „pământul parcă se clătina, se închina în faţa lui...". Conflictul cu Vasile Baciu este un război purtat de la distanţă, prin intermediari, şi se traduce prin ameninţări subtile, prin presiuni asupra Anei, care devine o păpuşă purtată de valuri, brusc nemaibăgată în seamă de nimeni, pentru că rolul ei s-a terminat. Ana, fire slabă, incapabilă de a rezista agresiunii psihologice, se sinucide prin spânzurare. După momentul culminant al confruntărilor psihologice, dobândirea pământului se împlineşte prin uneltele stăpânirii, se obţine pe cale judecătorească.

Manualul EDP

PĂDUREA SPÂNZURAŢILOR

Romanul „Pădurea spânzuraţilor" apare în anul 1922, la puţin timp după încheierea Primului Război Mondial. Este inspirat dintr-un fapt real, unul dintre cei paisprezece fraţi ai lui Rebreanu, Emil, ofiţer în armata austro-ungară, fiind condamnat la moarte pentru dezertare în anul 1917. Acest eveniment biografic devine, sub pana lui Rebreanu, un remarcabil studiu de caz în manieră epică. Scriitorul integrează faptelor fireşti dintr-un roman modern şi obiectiv şi o acută şi minuţioasă analiză psihologică, adăugând astfel preocupărilor sale şi un rol de pionierat în acest domeniu. Tema romanului este de actualitate pentru întregul secol al XX-lea, sub două aspecte interferente. Mai întâi, secolul abia încheiat este segmentul de timp al unor mari războaie mondiale, ale căror aspecte politice, sociale, economice şi chiar eroice au generat, după ce fumul de pe teatrele de luptă s-a risipit, o imensă literatură tematică. În al doilea rând, marile conflicte istorice au fost şi o înfruntare decisivă a etniilor lumii vechi, a diverselor neamuri ale Europei, ajunse în perioada modernă în momente de cumpănă ale redefinirii lor, de multe ori soldată cu o redefinire geografică a propriilor graniţe. În bună măsură, mai ales după Primul Război Mondial, popoarele Europei, îndeosebi cele oropsite de un aspru destin istoric, se întorc la ele acasă, redobândind pământul originar. Amplele procese istorice, politice şi umane se reflectă în spaţiul literar ca expresie a unor întemeieri, a unor dramatice momente de geneză naţională, cu mari confruntări armate şi puternice crize psihologice, cu izbânzi şi imense sacrificii.

Apostol Bologa, personajul principal al romanului, este, ca om, în prima confruntare mondială, prea mic pentru un război atât de mare. Este însă extrem de semnificativ pentru drama sufletească pe care o traversează, reverberând în conştiinţa sa, ca într-o oglindă a epocii, convulsiile lumii în care trăieşte. „Pădurea spânzuraţilor" este astfel romanul unei conştiinţe în care se întretaie forţe antitetice, provocându-i o mare sfâşiere lăuntrică: **războiul** şi **iubirea**, **viaţa** şi **moartea**, **apartenenţa etnică** la un popor ocupat şi **conştiinţa datoriei** faţă de statul oprimator. Ofiţer în armata austro-ungară, nevoit până la urmă să lupte împotriva propriilor fraţi, românii de peste munţi, Apostol Bologa este un **personaj tragic**, pentru că, prins în marile mecanisme ale istoriei, nu are posibilitatea de a alege, neavând alternativa de a ieşi victorios din tensiunea acţională. Sau, ca mai toate

Scanned with OKEN Scanner

personajele tragice, ratează şansa alegerii, angajându-se pe o pantă descendentă a destinului, moment semnificat în roman prin bizara hotărâre a eroului de a pleca pe front. Fiu al lui Iosif Bologa, fost memorandist, angajat în lupta pentru eliberarea Ardealului prin celebrul proces de la sfârşitul secolului al XIX-lea, student la filozofie, scutit deci de serviciul militar, Apostol Bologa se decide pe neaşteptate, ca o probă de bărbăţie şi de curaj în faţa logodnicei sale, Marta, să se angajeze în marea conflagraţie care hotăra noul destin al Europei. Nu este numai o reacţie de frondă, ci şi consecinţa unei educaţii rigide în familie, în spiritul datoriei exemplare, manifestată chiar şi faţă de statul căruia nu-i aparţine din punct de vedere etnic, aflat, în plus, în conflict militar cu România. Deşi trecuse prin momente biografice dificile, pierzându-şi tatăl, **modelul etic** în viaţă, mărturisind că în acest moment l-a „pierdut pe Dumnezeu", Apostol Bologa mai este şi victima unei exaltări juvenile, de tip romantic şi eroic, având convingerea că „războiul este adevăratul izvor de viaţă [...], adevăratul generator de energii".

„Pădurea spânzuraţilor" este astfel, în primul rând, un **roman de război**. Nu însă al unui război evocat în mod direct, cu scene eroice de luptă, cu mari bătălii, ci al atmosferei apăsătoare a războiului de poziţii, al aşteptării interminabile, al tensiunilor sufleteşti, al cotidianului tern al vieţii cazone. Războiul demitizat, lipsit de eroism, la fel ca în „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", de Camil Petrescu, explorat, în literatura străină, şi de Erich Maria Remarque („Nimic nou pe frontul de vest") şi Ernest Hemingway („Adio, arme!"). Iniţial, Bologa nutreşte o atitudine nietzscheană faţă de război: „Lumea, universul întreg e un veşnic război [...]. Sorii se atrag şi se resping, se ciocnesc, se luptă etern [...]. În univers, cât de dese sunt cataclismele? Materia anorganică se luptă într-una: apa sapă piatra, stânca schimbă cursul râului, marea".

Trezirea personajului la realitatea crudă are loc treptat, procesul declanşându-se după scena atroce a condamnării la moarte, pentru dezertare la inamic, a unui sublocotenent ceh, Svoboda, nume predestinat, care înseamnă „libertate". Este prima scenă a romanului, descrisă cu minuţie şi cu sublinierea amplelor semnificaţii simbolice, dominată de silueta spânzurătorii, profilată pe cerul întunecat al toamnei. Romanul se încheie de altfel **simetric**, cu altă scenă, aproape identică, de astă dată a execuţiei lui Apostol Bologa, care parcurge şi el calea eliberării de povara oprimării prin propria eliberare de lume şi de drama trăită. Ştreangul de care este atârnat Svoboda, şi el minoritar din Imperiul chesaro-crăiesc, nu reuşeşte să înlăture focul straniu din ochii condamnatului, strălucirea pe care o avea figura lui, atunci când fusese condamnat la spânzurare. Stăpânit însă de un puternic simţ al datoriei, Bologa veghează, în calitate de membru al Curţii Marţiale, ca totul să se desfăşoare cu cea mai mare exactitate, ca un straniu ritual al morţii, de la care nu se îngăduie abatere: este încercat laţul, verificată spânzurătoarea, este inspectată groapa, se citeşte sentinţa, se respectă chiar ultima dorinţă a condamnatului, de a muri mai repede. Svoboda însuşi îşi pune laţul la gât, ca un fel nou de cravată, sărută cu lăcomie crucea din mâna preotului, un executant smulge scaunul de sub picioarele condamnatului, iar medicul notează ştiinţific timpul decesului. Se face întuneric, iar la întrebarea generalului, medicul răspunde sec: „condamnatul a expirat". Totul se reduce la un **joc al vieţii şi al morţii**: prim-planul asupra muribundului este executat cu o tehnică perfectă. Medicul spune că a murit mai repede decât în mod normal, ca şi cum i-ar fi fost silă de viaţă. O expunere hidoasă, naturalistă, a realităţii viului, ce nu se poate conserva în timp, dispărând dizgraţios din viaţă, de parcă nu ar fi existat. Pentru că, în fond, războiul se reduce la cine şi cum moare mai repede. Pădurea de spânzurători este simbolică, fiind o ultimă încercare disperată a unui regim imperial de a se menţine la putere. Dar, odată ce scânteia libertăţii este aprinsă, nimic nu-i mai poate opri pe adepţi să meargă mai departe pentru cauza lor.

Scanned with OKEN Scanner

Scânteia aceasta, „o strălucire mândră, învăpăiată, de parcă pătrundea până în lumea cealaltă", devine contagioasă, cuprinzându-l şi pe Bologa chiar în momentul când îl considera pe Svoboda „o ruşine pentru corpul ofiţeresc". Privirea lui, care „părea că vrea să vestească oamenilor o izbândă mare", i se strecoară lui Bologa „în inimă ca o imputare dureroasă", fiind punctul de declanşare a unei puternice crize morale.

Bologa rămâne obsedat de imaginea ochilor condamnatului, devenind pe nesimţite solidar cu el. Tatăl său, un fost martir al **Memorandumului**, îi lăsase ca deviză de viaţă două imperative morale: „Ca bărbat, să-ţi faci datoria şi să nu uiţi niciodată că eşti român!", devenite, în condiţiile războiului, antitetice, nucleu al crizei psihologice pe care o traversează până la capăt. De altfel, şi numele său, Apostol, este sugestiv, semnificând martirajul de neevitat al personajului. Destinul său este, în felul acesta, dinainte trasat şi îşi accelerează, pe parcursul romanului, evoluţia către un final tragic, însumând evenimente şi întâmplări de război dublate de reflecţii profunde asupra situaţiei fără ieşire în care se află personajul, amplificate dramatic după ce operaţiile de luptă se mută pe frontul românesc. Apostol Bologa riscă să ajungă în postura lui David Pop, personaj din nuvela „Catastrofa", nevoit să tragă cinci ceasuri cu mitraliera împotriva românilor, într-o abulică uitare de sine, pentru că nu se decide de partea cui trebuie să lupte. De aceea, din acest moment Apostol Bologa încearcă să evite cu orice preţ confruntarea deschisă cu fraţii de sânge. Face mai întâi acte de eroism, distrugând un reflector rusesc, în speranţa că va obţine de la generalul Karg transferul în altă zonă de luptă. Refuzat, chiar ameninţat cu execuţia, deşi fusese decorat pentru merite deosebite, Bologa încearcă să evadeze la ruşi, dar este rănit şi spitalizat timp de patru luni, apoi pleacă acasă în convalescenţă, unde încearcă să-şi pună ordine în viaţă. Rupe logodna cu Marta, dându-şi seama că nu o iubise niciodată, şi, întors pe front, se îndrăgosteşte de Ilona, fiica groparului ungur Vidor, la care stătea în gazdă. Hotărârea de evadare o ia în momentul în care, fiind numit din nou membru al Curţii Marţiale, este nevoit să participe la judecarea a doisprezece români acuzaţi de trădare. Este prins de zelosul locotenent Varga, condamnat la moarte şi executat, în finalul romanului, într-o scenă perfect simetrică aceleia de la început.

În acest interval, până la **deznodământul tragic**, timpul se scurge monoton, cu patrulări în proximitatea zonelor inamice şi activităţi de rutină, ducând la erodarea continuă a moralului ofiţerului român, silit să vadă libertatea atât de aproape, incapabil de a ajunge însă pe tărâmul dorit. Personajele de care este înconjurat sunt artificiale, automatizate: Varga, **personajul adversar**, este doar un soldat de carieră, care execută ordinele cu o mină aparent prietenoasă, prinzându-l în schimb pe Bologa în noaptea când încearcă să evadeze. El este un alter-ego malefic al lui Bologa, dominat de simţul datoriei, insensibil la faptul că împlinirea datoriei face rău semenilor săi. Ca atitudine faţă de evenimente, căpitanul Klapka, **personajul-confident**, se situează pe o poziţie diametral opusă: el consideră că moartea lui Svoboda este plină de tragism, conaţionalul său fiind ca oricare dintre fiinţele docile, nevinovate, sacrificate în vârtejul războiului, o victimă inconştientă. Celelalte personaje sunt tangenţiale cu destinul eroului. Logodnica Marta îl iubeşte doar pentru că poartă uniformă; aparţinând unei caste diferite, ea îl repudiază pe Bologa după ce pleacă pe front. Nici alţi tovarăşi din armată nu-i sunt apropiaţi: prin definiţie, în război, omul devine personaj automatic, nemaiavând tangenţe cu sfera umanului. Încercările celorlalţi ofiţeri de a fi luptători autentici sunt ilare, ei rămânând doar nişte burghezi transferaţi pe front, cu obiceiurile şi moravurile însuşite de o viaţă. Singura lor zvâcnire de conştiinţă, deformat reflectată, se produce când pot determina moartea unui camarad, considerându-l dezertor.

Scanned with OKEN Scanner

În zbuciumul dramei sale, Apostol Bologa chiar mărturiseşte generalului Karg că nu mai poate continua lupta, pentru că ar face-o împotriva compatrioţilor săi. Karg este însă un personaj mediocru, ajuns din întâmplare într-o poziţie suspusă, incapabil să înţeleagă tensiunea lăuntrică a lui Bologa. El a existat, de altfel, ca personaj real, fiind menţionat în ordinul de zi al Curţii Marţiale a Comandamentului Brigăzii 16 honvezi pedeştri care, în data de 14 mai 1917, a pronunţat sentinţa de condamnare la moarte a lui Emil Rebreanu, prin spânzurare. Karg este un ofiţer cu funcţie înaltă, laş şi lipsit de sentimentul onoarei, cu o sarcină funestă, de a-i condamna pe dezertori. El nu înţelege drama combatanţilor de alte naţionalităţi incluşi în armata austro-ungară, de felul lui Gross, evreu, al căpitanului Cervenco, rutean, sau al lui Bologa. Generalul Karg, crescut în asprul spirit prusac, cu un program impus de severele regulamente militare, este o marionetă, un **instrument** de concretizare a războiului distrugător. Pentru că în acest proces importante nu sunt armele, ci morţile individuale, transformarea viului în neviu.

Diferit de el, oarecum provincial în ezitările sale, Klapka trăieşte chinul condamnării unui compatriot, Svoboda, dar, la fel ca Bologa, nu poate ieşi din dilema dualităţii datorie militară – trădare a neamului. În pădurea de spânzuraţi, veritabil ghetou al morţii, sunt cehii executaţi de către tiranicul regim, care decide că opozanţii trebuie eliminaţi. Klapka îi declanşează lui Bologa percepţia acută a acestei realităţi, a întregului adevăr al pluralităţii etnice a imperiului, vorbind despre îndatorirea cetăţeanului faţă de un stat ce devine slab tocmai din intenţia contrară, de a deveni puternic: „Pentru noi, singurul mijloc de a deveni eroi este de a muri spânzuraţi".

În vârtejul psihic al dramei sale, Bologa este aşadar singur, fără a-l putea ajuta discuţiile sterile; singurul său companion este **conştiinţa**, care îi poate hotărî destinul pământesc, cu presupusa idee că ar putea să existe şi dincolo de moarte. Simbolul dominant al romanului este pădurea de spânzurători, lugubră, un fel de pădure a **infernului**, un **topos infernal**, cuprinzând **moartea** ca o expresie a devenirii generale. Aventura lui Bologa, escatologică, este una **extremă**: acum el îşi poate verifica natura intimă, realitatea fiinţei sale efemere, pentru a exista mai departe în conştiinţa lumii.

Roman dominat încă de la început de moarte şi de simbolurile ei lugubre, „Pădurea spânzuraţilor" este aşadar şi un tensionat **roman psihologic**. Ca tehnică de introspecţie, Rebreanu utilizează vizualizarea stărilor lăuntrice, modul de reflectare a lumii în conştiinţă, amplificarea gradată a unei stări de spirit sau a obsesiilor. Personajele devin treptat **conştiente** de adevărurile crude ale realităţii, mascate ipocrit de legi şi de regulamente, au din nou de ales, recâştigă dreptul fundamental al **alegerii destinului**. Apostol Bologa conştientizează faptul că **datoria** este tocmai reflexul unei conştiinţe încremenite în automatisme şi prejudecăţi, cultivate cu grijă într-un mediu rigid, mediul social al imperiului de la începutul secolului douăzeci, reflectat de altfel într-o întreagă literatură, de la Kafka până la Stefan Zweig. Reacţiile prestabilite ale personajului, automatismele, justificările acţiunilor prin sentimentul datoriei se vor diminua pe măsură ce Apostol Bologa va înţelege dimensiunile dramei.

Pentru sondarea acutelor stări lăuntrice, Rebreanu infuzează observaţia realistă şi obiectivă cu note de **naturalism**, un fel de **realism exacerbat**, cu reprezentări crude şi brutale, detectabile mai ales în tablourile de maximă tensiune referitoare la moarte. Caracterul sordid al universului real este relevat cu grija de a nu pierde niciun detaliu, personajele fiind observate până în zonele abisale ale conştiinţei. Temerile, psihozele, paranoia sunt amplificate până la un nivel insuportabil, generate de realitatea crudă a războiului, dobândind o anume configuraţie în funcţie de caracteristici psihice anterioare.

Scanned with OKEN Scanner

Profilul psihic al lui Bologa, conturat prin „dragostea idolatră" a mamei sale, al cărei suflet era „plin de credință în Dumnezeu", dar și prin condiția de martir a tatălui, la a cărui moarte simte, ca și Nietzsche, că Dumnezeu nu mai există („Am pierdut pe Dumnezeu"), ne poate avertiza asupra evoluției faptelor. La fel ca altădată moartea tatălui său, trezirea din somnul conștiinței naționale îl afectează profund, făcându-l să-și piardă reflexele vechi, să exploreze forme noi de comportament.

În această conjunctură morală, viața amoroasă a lui Bologa este efemeră, fapt ce subliniază, odată în plus, tragicul situației: el este un om care încearcă să se adapteze la o lume dominată de spectrul morții, încremenită în tipare existențiale și gnoseologice. Mica lume de porțelan a saloanelor mondene este departe. După ce rupe logodna cu Marta, din cauza comportamentului ei ușuratic, viața afectivă a lui Bologa se consumă în câteva episoade de dragoste cu Ilona, fiica groparului Vidor, sentimentul erotic neavând, în realitatea lui originară, granițe etnice. Dominantele sale psihice sunt însă altele. Întors pe front, imaginea oamenilor atârnați în spânzurători, cu o aură de martiri în jurul chipurilor, devine obsedantă. Își dă seama că aceștia prefigurează un început al sfârșitului, prin care imperiul se va prăbuși, martiriul lor fiind echivalent cu cel al sfinților executați de romani, încununat însă, în cele din urmă, prin mari sacrificii, cu o izbândă deplină.

Semnificativă este scena de la sfârșitul romanului, unde obsesivă, simbolică rămâne lumina noului început: „Apostol se urcă pe scaun și se lovi cu capul de ștreangul ce atârna de sus. Pălăria i se înfundase pe ochi [...]. «Cine plânge?» se gândi Bologa. Klapka se bătea cu pumnii în piept [...]. Crestele munților se desenau pe cer ca un ferăstrău uriaș cu dinții tociți. Drept în față lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol își potrivi singur ștreangul, cu ochii însetați de lumina răsăritului. Pământul i se smulse de sub picioare. Își simți trupul atârnând ca o povară. Privirile însă îi zburau, nerăbdătoare, spre strălucirea cerească, în vreme ce în urechi i se stingea glasul preotului: – Primește, Doamne, sufletul robului tău Apostol... Apostol... Apostol...".

Romanul se încheie astfel într-o **perfectă simetrie** cu începutul, relație narativă pe care Liviu Rebreanu a inclus-o, ca și în „Ion", în toată compoziția romanului, alcătuit din patru cărți, primele trei de câte optsprezece capitole, iar ultimul din numai opt, ca un fir narativ ce se întrerupe odată cu firul vieții personajului principal. Este o **simetrie a morții**, a începutului și a sfârșitului, care domină tot spațiul romanului, așezat, ca o sabie a lui Damocles, sub semnul simbolic al spânzurătorii.

SIMBOLISTICA NUMELUI. Apostol înseamnă „deschizător de drumuri"; originea numelui este biblică, însemnând „învățăcel al divinității", avându-l ca mentor pe Iisus Hristos. Numărul apostolilor din „Cina cea de taină" este simbolic: doisprezece. Simbolistica numărului doisprezece sugerează misterul, taina supremă, pentru că ea apare și în scrierile precreștine iraniene: doisprezece era și numărul Înțelepților din peștera „ocultării", unde arde Lumina Eternă. Apostolii sunt și martiri, ei fiind prigoniți de soartă și de dușmani. Sensul cel mai concret, mai palpabil, al cuvântului „apostol", ce i se poate atașa personajului principal, este de **martir**, de om ce suferă pentru idealurile sale, neacceptând să lupte, ca David Pop din nuvela „Catastrofa", împotriva celor de același sânge, nefiind lovit de bezna inerției comportamentale.

SIMETRIA NARATIVĂ. Încă de la începutul romanului, se observă predominanța unui **simbol al morții** extrem de relevant, spânzurătoarea. Tonalitatea cerului este închisă, culoarea predominantă fiind cenușiul, care, prin monotonie, determină un sfârșit de lume, marcat de prezența unui factum existențial, a unei tragedii a „lucrurilor ce se vor întâmpla", niciodată favorabile. „Clopotul uriaș de sticlă" semnifică un spațiu închis, în care omul este

Scanned with OKEN Scanner

prizonier, trebuind să lupte pentru supraviețuire. În lumea dezgustătoare, închisă prin apăsarea cerului opac, prezențele umane sunt repulsive, agresează: dincolo de „arborii arămii" se află un „caporal scund, negricios", iar la prefigurarea **procesului mortuar** participă „un țăran cu fața păroasă și roșie", sănătos, care privește toată scena cu detașarea celui prezent la tăierea porcului de Crăciun. Lutul „galben, lipicios" este materia umilă din care e plămădită ființa umană, fără consistență, fără perenitate.

Lumina de la sfârșitul romanului vine să înseninеze acest cer sumbru, „cortina" pare să se ridice pentru a permite ivirea zorilor. Se stabilește, în felul acesta, o **antinomie** între lumea devastată de la început, bântuită de legile absurde ale războiului, unde oamenii nu sunt decât niște marionete ce ascultă de o instanță hotărâtoare, inumană, și **deschiderea universului** din ultima secvență. Clopotul de sticlă, „racla" cosmică în care oamenii sunt strânși spre a fi oprimați sau, mai rău, spânzurați, se destramă în neant, se dematerializează.

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

DEZNODĂMÂNT. Termenul este calchiat după fr. *dénouement*, însemnând „dezlegare de nod". Intriga se desăvârșește, totul ajunge la un sfârșit. Deznodământul poate fi fericit, brusc, absurd, ciudat, neașteptat, previzibil (mai ales în cazul **spațiilor literare realiste**, unde **coordonatele sunt bine cunoscute, uniliniare**). **Happy-end-ul** este un deznodământ provenit din conceptele triumfaliste ale „uzinei de visuri" a Hollywoodului, după care situațiile de viață se termină întotdeauna bine. Deznodământul poate fi **natural**, atunci când este în logica normală a piesei, și **artificial**, când se produce prin intervenția unui **deus ex machina**, ca în dramaturgia antică.

Deznodământul provine în romanul „Pădurea spânzuraților" din înfrângerea forței opuse care l-ar fi determinat pe Apostol să asculte glasul „datoriei militare", nu pe cel al „datoriei patriotice". Pentru că armata în care lupta, guvernată de legi rigide, nu este aceea în care trebuia să se afle, el este pus în situația de a lupta cu frații de sânge. Ca urmare, odată ce este înfrântă forța oprimatoare, generatoare de ordine falsă, Apostol câștigă lupta interioară, deși în planul real moare. Lupta lui, simbolică, înseamnă înfrângerea lumii ostile, oprimatoare, ce determinase robia trecătoare a poporului român.

Addenda

George Călinescu, 1941

„Publicat înaintea prăbușirii imperiului austro-ungar, acest roman, prin gravitatea și melancolia lui, ar fi putut deveni un soi de *Le mie prigioni*. Acum el este un roman psihologic, monografia incertitudinii chinuitoare, în afară de orice considerații politice."

Eugen Lovinescu, 1928

„Acesta e *Pădurea spânzuraților*, cel mai bun roman psihologic românesc, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință..."

Scanned with OKEN Scanner

ADJECTIVUL
VALORI STILISTICE
ADJECTIVE FĂRĂ GRADE DE COMPARAȚIE

Limba română cunoaşte şi **mijloace expresive** de realizare a superlativului absolut:

• **cu prefixele extra-, ultra-, stră-, arhi-**: *extrafin, extraplat, ultramodern, străvechi, arhiplin;*

• **cu adverbe şi locuţiuni adverbiale** legate de adjectiv prin prepoziţia *de*: *extraordinar (de), grozav (de), nemaipomenit (de), din cale afară (de)* etc.;

• **prin expresii echivalente cu un superlativ** (adjectiv + substantiv adverbializat): *supărat foc, mânios Dunăre, rea de mama focului;*

• **prin substantivizarea adjectivului** şi repetarea lui în genitiv: *frumoasa frumoaselor, voinicul voinicilor;* (în limbajul argotic repetarea substantivului se face şi în cazul acuzativ: *băieţi de băieţi, fată de fată*);

• **prin repetarea adjectivului**: copaci *groşi-groşi* şi *înalţi-înalţi;*

• **prin lungirea unei vocale sau repetarea unei consoane**: *maaare, galllben.*

Există şi adjective care nu au grade de comparaţie, fiindcă:

a) sunt adjective neologice provenite din:

• **comparative latineşti**: *anterior* („aşezat în partea dinainte"), *exterior* („aşezat în afară"), *inferior* („aflat dedesubt, mai jos"), *superior* („aflat deasupra, mai sus");

• **superlative din limba latină**: *extrem* („foarte mare, exagerat"), *optim* („cel mai bun, foarte bun"), *suprem* („cel mai de sus, foarte sus"), *ultim* („cel mai din urmă");

b) **exprimă însuşiri cu caracter absolut**, adică însuşiri care, prin natura lor, nu permit comparaţia: *asemenea, complet, general, gigantic, întreg, mort, perfect, petrolifer, principal, unic, veşnic, viu* etc.

Datorită conţinutului său semantic, adjectivul reprezintă o clasă gramaticală cu bogate resurse expresive, contribuind la crearea celor mai răspândite figuri de stil:

a) **epitet**: „Peste-a nopţii feerie/ Se ridică *mândra* lună." (Mihai Eminescu, „Somnoroase păsărele").

b) **personificare**: „... luna moale/ *Sfiicioasă* şi *smerită* şi-au vărsat razele sale" (Mihai Eminescu, „Călin (file din poveste)").

c) **repetiţie**: „*Singur, singur, singur*.../ Vreme de beţie." (George Bacovia, „Rar").

d) **antiteză**: „Copacii *albi*, copacii *negri*/ Stau goi în parcul solitar." (George Bacovia, „Decor").

Scanned with OKEN Scanner

BALTAGUL

Repere analitice

GENEZĂ ŞI INTERFERENŢE:

- romanul „Baltagul" dezvoltă în structură epică ultimul motiv din balada populară „Miorița", al căutării ciobanului dispărut pe cărări de munte; spre deosebire de acesta, personajul din roman, Nechifor Lipan, corespondent al ciobanului mioritic, este căutat, ca în variantele ardelenești, de propria soție și nu de măicuța bătrână; romanul are un motto semnificativ: „Stăpâne, stăpâne,/ Mai chiamă ș-un câne...";
- romanul relevă **viziuni profunde şi interferenţe mitice** cu: mitul mioritic; mitul Marii Treceri; mitul lui Isis şi Osiris; mitul lui Orfeu şi Euridice.
- corespondența romanului cu balada „Miorița" nu este însă pur formală, numai ca intenție a genezei operei sau numai tematică: în ambele opere literare, perfecțiunea și eternitatea cosmosului îndeamnă ființa umană către eternizare, prin aspirație către înalt, prin integrare în ritmurile cosmice;
- Vitoria Lipan, prin căutarea soțului, împlinește **ritualul trecerii** lui pe pământ, acționând pentru refacerea ordinii primordiale a lumii;
- lumina solară ce se stinge figurează **semne funebre**, prevestind moartea inițiatică: păstorul moare la apusul soarelui, la fel ca în „Miorița", pe un pisc, simbol al spațiului înalt; Vitoria se oprește la Crucea Talienilor să vadă „dacă Lipan s-a înălțat la soare ori a curs pe o apă";
- în amintirea soției sale, Nechifor are imaginea păstorului mioritic: „la mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncene aplecate, Vitoria se uita cu îndârjire";
- motivul omorului, comis de cei doi ciobani, este de ordin economic;
- câinele Lupu, corespondent al mioarei năzdrăvane, o conduce pe Vitoria la locul faptei;
- nunta simbolică, de după moarte, a ciobănașului din „Miorița", prezentată doar la modul prezumtiv, are corespondent în praznicul din finalul romanului, când moartea reală a lui Nechifor este răzbunată;
- **Marea Trecere** se realizează definitiv, în roman, prin actul de răzbunare, inexistent în „Miorița", dar mai ales prin reintegrarea eroului în marele circuit al vieții cosmice.

TIPOLOGIA ROMANULUI:

- după tehnica narativă: **roman obiectiv,** cu un **narator neutru, omniscient** şi **omniprezent**;
- după tematică: **roman tradiţional**, de inspirație rurală, care prezintă o civilizație arhaică, lumea oierilor, a transhumanței, a peisajelor paradiziace, conservând un mod de viață ce se conduce după semne naturale, după o **rânduială cosmică**, reprezentând **legătura dintre om şi univers**; elementele de religie precreștină, de origine dacică, se îmbină cu manifestări și practici rituale creștine; **roman polițist**, prin demersul justițiar al personajului principal, „un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și când dovada s-a făcut dă drumul răzbunării" (G. Călinescu); **roman inițiatic**, prin călătoria inițiatică a lui Gheorghiță, care se

Scanned with OKEN Scanner

maturizează, se formează ca bărbat, preluând, în finalul romanului, rolul gospodăresc al tatălui său, într-un proces de naturală continuitate; **roman mitic**, prin inserția în structura profundă a textului a unor tipare mitice din spațiul spiritual autohton (mitul existenței pastorale) sau din straturi mai profunde (mitul lui Osiris, Marea Trecere, mitul lui Orfeu);

- după întinderea epică: **roman sintetic** și **monografic**, care prezintă, într-o structură narativă concentrată, o viziune profundă asupra lumii.

CONSTRUCȚIA SCENARIULUI NARATIV:

- **narator obiectiv, omniscient** și **omniprezent**, care relatează pe un ton neutru și impersonal evenimentele, fără a avea intervenții în acțiune și a exprima opinii personale; naratorul se manifestă, în același fel, în prezentarea societății rurale de munte; Vitoria preia, în anumite situații, rolul de **personaj reflector**, reconstituind prin rememorare portretul lui Nechifor Lipan;
- **viziunea narativă** este cea „**dindărăt**", autorul folosind cele trei tipuri de focalizare, dominantă fiind **focalizarea zero**, prin care oferă o viziune globală asupra lumii operei și probează că stăpânește pe deplin scenariul narativ;
- **relațiile spațiale și temporale:** relatarea evenimentelor se face la persoana a treia, prin **prezentare cronoliniară**, pe un singur fir narativ; timpul evenimentelor și timpul discursului de regulă coincid (faptele sunt prezentate pe măsura desfășurării lor); însă discursul narativ înregistrează și **analepse** (rememorarea legendei rostuirii neamurilor, spusă de Nechifor Lipan; amintirea dragostei celor doi etc.) și **prolepse** (anticiparea morții oierului, prin semne și viziuni premonitorii ale Vitoriei, prin ideea de reconstituire a drumurilor lui Nechifor Lipan); narațiunea urmează, de regulă, repere ale spațiului fictiv din roman, drumurile terestre ale lui Nechifor, frânte într-un punct necunoscut; de peste tot citea **semnele trecerii** oierului cu căciulă brumărie, călare „pe-un cal negru țintat": „Cu adevărat, urma se găsea din semn în semn, adică din crâșmă în crâșmă. Uneori părea că se stinge; dar pe urmă apărea mai încolo."; drumul vieții se oprise pentru Nechifor între Suha și Sabasa, confirmându-i Vitoriei viziunile și premonițiile din ultimele luni; încă înainte de ajunge la Suha, îi atrăsese atenția, „în pisc", „crucea care se cheamă a Talienilor", ciudat *axis mundi* pe care se pare că s-a călătorit sufletul oierului: „Înspre soarele acela, care luceşte pe apa Moldovei, s-a dus Nechifor Lipan – cugeta Vitoria."; între Suha și Sabasa, se află, în sens mioritic, adevărul „dacă Lipan s-a înălțat în soare, ori a curs pe-o apă…";
- **compoziția romanului**: romanul este alcătuit din 16 capitole; evenimentele se ordonează pe un singur fir narativ, urmărind acțiunea polițienească a Vitoriei Lipan de a-l găsi pe Nechifor Lipan și de a răzbuna sufletul mortului;
- **incipitul** se înscrie în definiția romanului de tip obiectiv, dar și de tip mitic, prin inserția legendei de rostuire a neamurilor; **finalul** este **închis** și **circular:** mortului găsit în râpa de la Crucea Talienilor i se face rânduiala trecerii la cele veșnice, făptașii sunt pedepsiți, iar Vitoria Lipan și Gheorghiță se întorc în spațiul inițial al acțiunii, unde reiau cursul firesc al lucrurilor;
- **relațiile de simetrie** se pot deduce din participarea personajelor la activități constante, ciclice; pentru oamenii acestei lumi esențială este succesiunea cauzală **naștere – viață – moarte**, înscrisă în repere cosmice.

PERSONAJELE:

- romanul cuprinde un număr mare de personaje, reconstituind, în plan ficțional, ca și romanul balzacian, structura socială complexă a unei comunități umane muntenești;

Scanned with OKEN Scanner

- **personajele principale**: Vitoria Lipan şi Nechifor Lipan, ultimul fiind **personaj absent**; Vitoria Lipan şi Gheorghiță sunt **personaje protagoniste**, în timp ce Calistrat Bogza şi Ilie Cuțui sunt **personaje antagoniste**; Gheorghiță duce oile la iernat, în bălțile Jijiei, în satul Cristeşti, nu departe de Iaşi, o protejează pe mamă în fața agresiunilor necunoscute, este ager, ştie carte; i se încredințează chiar grija de a rezolva unele obligații pastorale: „tu înțelege-te cu moş Alexa baciul şi vindeți cât trebuie din oile canarale, ca să faceți bani"; după moartea lui Nechifor, el rămâne „singurul bărbat în gospodărie" şi preia afacerile fireşti ale unei gospodării de oier; figura sa pare desprinsă dintr-un basm: „Gheorghiță era flăcău sprâncenat ş-avea ochii ei [ai Vitoriei]";
- **personaje secundare**: Minodora, părintele Daniil Milieş, Calistrat Bogza, Ilie Cuțui; părintele Milieş este deținătorul unei **cunoaşteri inițiatice** de la care se împărtăşesc toți sătenii; el combate credințele păgâne, „eresurile" care nu se încadrează în dogmele religiei dominante, ortodoxe; pe la el trec toate ştirile scrise, aici se întretaie informațiile; prin el Vitoria Lipan rânduieşte treburile aflate în afara satului, îi scrie lui Gheorghiță la bălțile Jijiei, primeşte ştiri de la el şi de la baciul Alexa, chiar desluşeşte, îmbujorată de ruşine, sub privirile înveselite ale preotului, conținutul unei scrisori a lui Ghiță C. Topor, feciorul dascălului Andrei, către Minodora, prilej de severă admonestare a acesteia, căreia îi cere să respecte rânduielile „de fată mare";
- **personaje episodice**: baba Maranda, subprefectul Balmez, Iorgu Vasiliu, argatul Mitrea ş.a.; semnificativă este baba Maranda, **solomonara**, vrăjitoarea aşezării, reprezentantă a unei religii precreştine, prelungită în chip misterios în vremurile moderne; Vitoria o consultă în mod discret, în fapt de seară, mergând parcă pe căi inițiatice, prin întuneric, „pe ulicioare lungi şi cotite", „pe cărări printre grădini".

ASPECTE STILISTICE:

- limba lui Sadoveanu cuprinde rotirea domoală a potecilor de munte, prin aşezarea paratactică a frazelor şi propozițiilor, prin acompaniamentul cimpoiului, prin structura frazei, realizată din respirații egale, prin oralitatea de o solemnitate gravă, prin lirismul subiacent şi nota de fabulos popular.

Comentariu literar

Scris în numai câteva zile, ca o erupție completă a unei gestații artistice definitiv cristalizate, romanul „Baltagul", apărut în anul 1930, constituie, în creația lui Mihail Sadoveanu, un punct de echilibru, vizând deopotrivă compoziția, tematica şi limba folosită. În cronologia operei, în măsura în care poate fi semnificativă, „Baltagul" se situează după câteva volume cu un puternic caracter descriptiv, în care natura, cu toate manifestările ei tainice sau tumultoase, este „personajul" principal, în „Țara de dincolo de negură" (1926) şi „Împărăția apelor" (1928), după „Hanu Ancuței" (1928), care transferă în poveste şi mit o lume plină de farmec, şi, de asemenea, precede, poate chiar prefigurează, prin unele conexiuni tematice, ampla imersiune în trecutul istoric din „Nunta domniței Ruxandra" (1932), „Creanga de aur" (1933) şi „Frații Jderi" (1935-1942).

Critica literară a semnalat, încă de la început, acest punct de singularitate din creația sadoveniană. G. Călinescu consideră romanul (în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent"), „una din cele mai bune scrieri ale lui Sadoveanu". Perpessicius, încă din 1930, anul apariției romanului, stabileşte liniile esențiale de interpretare a acestuia:

Scanned with OKEN Scanner

„Baltagul" este „romanul unui suflet de munteancă, Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soțul ei, răpus de lotrii ciobani, [...] sunt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz până când nu-și află soțul răpus și nu-i dă creștinească înmormântare". Paul Georgescu surprinde poate cel mai bine (în „Polivalența necesară", 1967) caracterul sferic, de capodoperă, al lumii romanului, în care destinul uman se integrează, ca în balada „Miorița", în ciclurile cosmice ale existenței, evocând „o civilizație astrală, în care faptele umane sunt reglate ca mersul stelelor, al soarelui și al lunii". Ideea se dezvoltă pe această cale fertilă de interpretare, fiind continuată și într-o sintetică prefață a Mariei Filinich la o ediție bilingvă româno-spaniolă a romanului („Baltagul. El hacha", Editura Minerva, 1981), prin sublinierea corespondenței depline între **mersul terestru al omului** și **traiectoriile cosmice ale stelelor** care, ca în concepțiile străvechi, îi călăuzesc destinul. Universul acestui roman se alcătuiește din echivalențe perfecte între ordinea cosmică și ordinea umană, între ordinea naturii, a firii, și esențele existenței umane. Din rotirea înaltă a aștrilor până în adâncurile ființei există, la Sadoveanu, o năzuință spre perfecțiune, ca expresie a integrării ritmurilor existenței în ritmurile cosmice. De aceea, corespondența romanului cu balada „Miorița" nu este pur formală, numai ca intenție a genezei operei sau numai tematică, prin dezvoltarea ultimului motiv, al căutării. În ambele opere literare, perfecțiunea și eternitatea cosmosului îndeamnă ființa umană către eternizare, prin aspirație către înalt, prin integrare în ritmurile infinite ale lumii de sus. Ciobanul mioritic năzuiește, într-o apoteoză a ființei, la contopirea cu cosmosul, cu natura-biserică. Vitoria Lipan, prin căutarea soțului, împlinind **ritualul trecerii** lui pe pământ, acționează pentru refacerea ordinii primordiale a lumii.

Ceea ce unește toate aceste planuri, aceste dimensiuni ale unui univers sferic, perfect, este **rânduiala**, lege universală a lumii, subliniată încă de la începutul romanului, prin legenda biblică a rostuirii etniilor, povestită de Nechifor Lipan în momentele sale de sărbătoare. Nu întâmplător „Baltagul" începe cu această secvență extrem de semnificativă, cu sensuri ce străbat întreaga structură epică a cărții. Mai întâi, această legendă completează conexiunile tematice ale romanului, **caracterului baladesc** adăugându-i și **fundamentul mitic** pe care se desfășoară întreaga acțiune. Întâmplările din „Baltagul" se situează într-un orizont mitic contingent cu însăși geneza lumii, generatoare, prin cuvântul primordial, de ordine. În opinia Mariei Filinich, „Rânduiala este Logos primordial, care statornicește legile neamurilor și deschide universul cărții": „Domnul-Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam.". Mai fixează și soarta aspră a unui popor ajuns prea târziu la masa destinului, după ce toate darurile divine fuseseră împărțite. Ca într-o adevărată epopee, Dumnezeu dă fiecărui popor câte o însușire: turcilor să fie proști, dar să aibă puterea sabiei, ungurilor să chefuiască cu femeile, jidovilor să fie prigoniți, dar să împânzească lumea cu bani și cu intrigi, boierilor să fie răi și ticăloși, dar să se complacă în „desmierdare, răutate și ticăloșie" și să construiască „biserici". Țiganului i se dă cetera, iar neamțului șurubul. Pământul, astfel recreat, este o nouă **Arcă a lui Noe**, într-o versiune ironică, ușor demitizată, pentru că „tipurile noi" nu mai seamănă cu arhetipul, ci se deplasează către calități mai apropiate de condiția umană. Muntenii ajung ultimii, pentru că ei merg domol, suie și coboară, în transhumanță, plaiurile, „poteci oable" și „prăpăstii". Lor li se dă **tărâmul înalt**, apropiat de cer, și, fiind muritori, dezlegare, ca și lui Ghilgameș, regele Urukului, să se veselească, „să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura; și s-aveți muieri frumoase și iubețe". O consolare de care să profite cât au timp, căci lucrurile se desfășoară la munte, în spațiul înalt, mai aproape de rotirea perfectă a aștrilor, după un **program existențial** ineluctabil. Muntenii respectă această legendă, spusă parcă de un Dumnezeu sfătos: ei sunt iubitori de petreceri, în câșlegi și de sărbători, crâșmele sunt pline, iar

Scanned with OKEN Scanner

duminicile, tot timpul, întâlneşti cumetrii sau nunţi. Cel mai mult stau pe culmile munţilor, „cu Dumnezeu şi cu singurătăţile, până ce se împuţinează ziua". Astfel, lumea lor este mai apropiată de mit, prelungind, până în vremurile moderne, în timpul acţiunii romanului, începutul secolului douăzeci, aspiraţia către puritatea începuturilor şi către ordine, către rânduială.

Lumea oierilor, a transhumanţei, a peisajelor paradiziace, amintind de vremurile arhaice, conservă un mod de viaţă care se conduce după semne naturale, după o **rânduială cosmică**, reprezentând **legătura dintre om şi univers**. Vitoria Lipan este conştientă de această învăţătură adâncă: „Toate cele de pe lume au nume, glas şi semn [...] Vra să zică toate vorbesc; aşa le-a rânduit Dumnezeu". Rânduiala aceasta coboară până în planul vieţii cotidiene, în spirale care ordonează toate aspectele vieţii, morala simplă a satului, la care trebuie să se adapteze de pildă Minodora („N-ai mai învăţat rânduiala? Nu mai ştii ce-i curat, ce-i sfânt şi ce-i bun de când îţi umblă gărgăuni prin cap şi te chiamă domnişoară!"), organizarea socială, chiar legile, „rânduielile cele noi ale stăpânirii", care înlocuiesc cutuma milenară. Rânduiala se aplică şi vieţii umane, **marii treceri**, cuprinzând momentele ei esenţiale, naşterea, căsătoria şi moartea.

Intriga romanului „Baltagul" constă tocmai într-un **fapt perturbator**, care abate întâmplările fireşti ale vieţii de la acest circuit prestabilit, dătător de linişte cosmică. Mai întâi, Nechifor Lipan, personajul absent şi aşteptat să se întoarcă de la Dorna, unde plecase pentru a cumpăra nişte oi, întârzie mai mult decât în alte dăţi. Întârzierea îi produce Vitoriei îngrijorare, gânduri negre, visuri simbolice, vizând trecerea Styxului: „Se făcea că îl vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfinţit o revărsare de ape.". Munteanca simte că se întâmplă un lucru ce iese din circuitul firesc al lucrurilor, din rânduială: „În douăzeci de ani am ajuns să-i ştiu drumurile şi întoarcerile. Poate zăbovi, o zi ori două, cu lăutari şi cu petrecere, ca bărbat ce se află; însă după aceea vine la sălaşul lui.". Trebuie să coboare la iernatic, să aşeze oile pentru iarnă, să plătească simbrii, totul fiind determinat de **repere precise**, stabilite de evoluţia timpului. Or, de astă dată Nechifor Lipan întârzie, în contratimp cu toate stările din jur, evocate cu minuţie şi cu valori simbolice de către scriitor. Natura sadoveniană se suprapune aici perfect destinului uman, protejându-l atâta vreme cât concordanţa temporală se menţine intactă. Semne subtile, semnificative, arată îndreptarea vremii către iarnă şi întoarcerea vieţuitoarelor către sălaşul lor: „dumbrăvencile se îndreaptă cârduri către soare", „găinile pe prispă la adăpost", argatul Mitrea coboară vacile şi oile din poieni, citind un semn pe cer: „Dar mai ales m-am uitat la un nour către Ceahlău. Nourul acela-i cu bucluc. De-acu vine iarna.".

Vitoria Lipan îşi formează apoi treptat convingerea că drumurile terestre ale lui Nechifor s-au frânt într-un punct necunoscut, care trebuie găsit, iar căile reînnodate şi reintegrate într-un firesc circuit al marii treceri. Lumea sadoveniană operează iarăşi cu semne simbolice de mare semnificaţie, expresie a unei extraordinare intuiţii a personajului principal de a citi semnele adânci ale lumii în care trăieşte, în ideea că toate „au nume, glas şi semn [...], toate vorbesc", într-o excepţională **semiotică astrală şi cosmică**. Un prim semn funebru se dezvăluie chiar la începutul romanului, Lipan apărând într-un vis „rău, trecând călare o apă mare", apoi, când Mitrea coboară de pe munte, „cocoşul dă semn de plecare", semn rău, care se şi traduce într-o schimbare subită a naturii din jur: „Privi în juru-i cu obrazul deodată împietrit şi văzu totul rece şi umed sub zloată. Soarele pierise, lumina se împuţinase şi vântul şfichiuia...". Convingerea este aproape definitivă: „– Nu vine... şopti cu îngrijorare gospodina.". Puţin mai târziu, vântul conteneşte, parcă moare şi el: „Căzuse jos în vale şi amuţise şi el.". Semnul soarelui, al luminii celeste ce se stinge figurează **semne**

Scanned with OKEN Scanner

funebre, prevestind moartea inițiatică: păstorul moare în apusul soarelui, la fel ca în „Mioriţa", pe un pisc, simbol al spațiului înalt. Corespondențele cu balada pastorală sunt însă mai multe, risipite de-a lungul întregului roman: în amintirea soției sale, Nechifor are imaginea păstorului mioritic: „la mustața aceea neagră şi la ochii aceia cu sprâncene aplecate, Vitoria se uita cu îndârjire"; Vitoria se opreşte la Crucea Talienilor să vadă „dacă Lipan s-a înălțat la soare ori a curs pe o apă"; motivul omorului, comis de cei doi ciobani, este de ordin economic; câinele Lupu, corespondent al mioarei năzdrăvane, o conduce pe Vitoria la locul faptei. Nunta simbolică, de după moarte, a ciobănaşului din „Mioriţa", prezentată doar la modul prezumtiv, are corespondent în praznicul din finalul romanului, când moartea reală a lui Nechifor este răzbunată. **Marea Trecere** se realizează definitiv, în roman, prin actul de răzbunare, inexistent în „Mioriţa", dar mai ales prin reintegrarea eroului în marele circuit al vieții cosmice.

Convingerile Vitoriei sunt apoi validate prin raportarea lor la cele două instanțe spirituale existente în satul arhaic românesc. Ea îi vizitează succesiv, în fapt de seară, pe preotul satului, Daniil Milieş, şi pe baba Maranda, **solomonara**, vrăjitoarea aşezării, reprezentantă a unei religii precreştine, prelungite în chip misterios în vremurile moderne. Vizitele sunt discrete, parcă pe căi inițiatice, prin întuneric, „pe ulicioare lungi şi cotite", „pe cărări printre grădini". Părintele Milieş este un fel de centru spiritual al satului, deținătorul unei **cunoaşteri inițiatice** de la care se împărtăşesc toți sătenii. El combate credințele păgâne, „eresurile" care nu se încadrează în dogmele religiei dominante, ortodoxe. Pe la el trec toate ştirile scrise, aici se întretaie informațiile; prin el Vitoria Lipan rânduieşte treburile aflate în afara satului, îi scrie lui Gheorghiță la bălțile Jijiei, primeşte ştiri de la el şi de la baciul Alexa, chiar desluşeşte, îmbujorată de ruşine, sub privirile înveselite ale preotului, conținutul unei scrisori a lui Ghiță C. Topor, feciorul dascălului Andrei, către Minodora, prilej de severă admonestare a acesteia, căreia îi cere să respecte rânduielile „de fată mare". Din tot acest circuit ordonat al scrisorilor lipsesc, iarăşi, ştirile privitoare la Lipan. La baba Maranda, Vitoria merge cu mai multă fereală; universul în care pătrunde este plin de semne ciudate, se simte parcă prezența unui spirit demonic, iar când soseşte acasă, Mitrea argatul are o nălucire sinistră, că l-a văzut „pe cel cu coarne".

După aceste **explorări inițiatice**, trecând peste două luni de la dispariția lui Nechifor Lipan, pe care femeia o anunță formal şi autorităților, prefectului de la Piatra, Vitoria are credința că soțul ei s-a prăpădit şi se pregăteşte pe îndelete pentru marea călătorie. „Dac-a intrat el pe celalalt tărâm, oi intra şi eu după dânsul" este hotărârea Vitoriei, repetând **scenariul mitic al lui Orfeu**, care pleacă în Infern pentru a o găsi şi aduce înapoi pe Euridice. Marea călătorie se bazează tocmai pe aplicarea uneia dintre regulile nescrise ale acestei lumi străvechi: sufletul mortului, al lui Nechifor Lipan, trebuie să-şi afle liniştea, prin împlinirea ritualului de înmormântare şi prin găsirea şi pedepsirea vinovatului. Ritualul funerar este tot rânduială şi romanul „Baltagul" ia de acum aspectul împlinirii acestuia.

Aşadar, întreaga acțiune a romanului se supune, ca şi viața oamenilor, unui singur principiu, integrator, acela al împlinirii şi respectării rânduielii. Acest cuvânt trasează **simetria perfectă a romanului** şi a lumii evocate de el, începe şi încheie textul, prin rânduiala neamurilor şi prin reluarea, în final, a treburilor vieții obişnuite, „ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat". Acest lucru este necesar, pentru că satul de la poalele Măgurei se află departe de lumea „civilizată" şi degradată a oraşelor, e mai apropiat de timpul genuin al eternului început. Zone atemporale se conservă bine numai departe de lumea „dezlănțuită" a civilizației moderne. Satul arhaic este încă supus ritmurilor eterne ale rotirii

Scanned with OKEN Scanner

anotimpurilor, Sadoveanu făcând elogiul eternității create prin succesiunea generațiilor: „Izolate de lumea din văi, rânduri după rânduri de generații, în sute după sute de ani, se veseliseră de creşterea zilei şi începutul anilor; toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru cel de demult; stăpânii se schimbaseră, limbile se prefăcuseră, dar rânduielile omului şi ale stihiilor stăruiseră...".

Priviți din acest sistem de referință, orășenii sunt niște primitivi, pentru că şi-au distrus mediul originar şi şi-au otrăvit propria ființă, în favoarea unor neînsemnate artefacte, ieftine şi perisabile, ale lumii moderne. G. Călinescu remarca faptul că acțiunea din „Baltagul" imersează în timp, „în Dacia, în teritoriul muntenesc al oierilor". Se poate spune că „Dumbrava minunată" (1926), „Țara de dincolo de negură" (1926), „Nopțile de Sânziene" (1934) sau „Ostrovul lupilor" (1940-1941) conservă, ca la Thoreau, ocupațiile primitivismului aparent, de vânători şi pescari, lumea feerică a începutului pur, redefinind elementele naturii aşa cum ar trebui ele să fie.

Drumul soției munteanului, al Vitoriei Lipan, pentru reconstituirea ultimelor momente ale celui ucis, este o adevărată odisee, ea trebuind să desluşească tainele ce se ivesc la tot pasul. E **o coborâre în Infern**, ca a zeiței Isis, pentru a-l recompune, din bucăți, pe Osiris, după cum afirmă Alexandru Paleologu, în „Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu". Firul narativ se dezvoltă urmând cele patru drumuri prezente în planul romanului: drumul lui Nechifor Lipan spre moarte, „Marea Trecere" spre tărâmul etern, prin care el se dezbracă de materialitate; drumul Vitoriei Lipan pentru găsirea şi răzbunarea mortului, pentru împlinirea ritualului; călătoria inițiatică, de maturizare, a lui Gheorghiță, care se formează ca bărbat, preluând, în finalul romanului, rolul gospodăresc al tatălui său, într-un proces de naturală continuitate; întoarcerea la cursul normal al vieții, întâlnit la începutul romanului, sugerând o arhaitate eternă, *ad originem*. În acest fel, „Baltagul" devine loc geometric al principalelor teme şi motive relevate, cu diverse prilejuri, de critica literară: **călătoria spre moarte, marea trecere, drumul spre centru, întoarcerea în arhaitate, recuperarea memoriei ancestrale, încercarea inițiatică a lui Gheorghiță**.

Vitoria coboară acum în **spațiul** cel mai **de jos** al lumii, degradat de interese mărunte, de bani şi de mercantilism, de crimă şi rapt, direct legate între ele. Pentru a reface rânduiala înaltă a sufletului morților, trebuie mai întâi să o refacă pe cea terestră. Acum ea devine, cum spune G. Călinescu, „un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare şi când dovada s-a făcut dă drumul răzbunării". Lumea muntenilor, cu legi străvechi, adevărate cutume, diferite de cele noi ale stăpânirii, este arhaică şi stabilă, aparținând unei **realități mitice** conservate din vremuri imemoriale, de pe vremea dacilor. Vitoria ştie că există oameni ai legii şi instituții, pe acestea le încadrează chiar în „rânduielile cele nouă", dar de regulă cei coborâți din munte le găsesc fără un folos imediat. Astfel, vinovatul trebuie pedepsit, cum spun legile vechi, nu iertat, după morala creştină. Satul se găseşte în aceeaşi atemporalitate a lui Kesarion Breb care se îndreaptă, în „Creanga de aur", spre Bizanțul degradat. Cu o singură diferență: zeii s-au retras, în urma lor rămânând numai eresurile vechi şi amintirea „vremurilor de odinioară". Cum spunea Paul Georgescu, există un **conflict latent**, ce se desfăşoară între reprezentanți ai unei „civilizații astrale, în care faptele sunt reglate ca mersul stelelor, al soarelui şi al lunii" şi „societatea bazată pe bani, pe acumulare şi posesiune".

Tema romanului se explică prin tradiția care spune că sufletul unui mort în împrejurări violente nu-şi găseşte liniştea până când ucigaşul nu este pedepsit, temă general umană, ce depăşeşte specificitatea plaiului românesc: în „Hamlet", al lui Shakespeare, regele ucis mişeleşte îşi desemnează fiul, de dincolo de mormânt, să-i răzbune moartea.

Scanned with OKEN Scanner

Numele mortului este aici Nechifor, „cel purtător de victorie", ceea ce înseamnă că el învinge realitatea potrivnică, devenind stăpân al universului ascuns. Restabilirea normalității dă actului justițiar al Vitoriei Lipan un sens ce scapă oamenilor obișnuiți, eroina fiind condusă de forțe ce acționează la nivelul fin al suprastructurii materiale: „oprește viitorul, ca și cum ar opri cu mâna mersul unui pendul, până când lucrurile pot intra în mersul lor firesc prin pedepsirea criminalului" (Paul Georgescu, „Polivalența necesară"). Asistăm la o confruntare a două lumi diferite prin esența lor: una **banală**, producătoare de bunuri strict materiale, sobră, și alta **pastorală**, din sfera „Mioriței", reglată de **cutume milenare**, în care lucrurile se înscriu într-un orizont la fel de profund ca la începutul timpului, cu reguli în care sunt permise corectarea realității și efectuarea dreptății printr-o acțiune individuală, în afara instituțiilor statale. **Mitul existenței pastorale** din „Miorița" este întrucâtva schimbat în text: dacă în „Miorița" nu este relevant actul răzbunării, aici el devine esențial, constituind însăși structura narativă a romanului, perceput atât în sensul arhaic al cuvântului, de **răs-bunare**, de întoarcere către bine a răului făcut, cât și de act justițiar concret, încheiat cu pedepsirea făptașilor. Dacă s-a spus despre păstorul mioritic că el se resemnează, că acceptă să rămână în spațiul unde a trăit, munteanul-oier din „Baltagul" trebuie să plece mai departe, să ajungă în lumea destinată celor drepți, să se înfățișeze, în tradiția veche, zeului Zalmoxis. Lumea satului nu este însă arhaică în sensul adevărat al cuvântului; muntenii sunt, cum se vede din legenda inițială, oamenii alungați din Paradis, care perpetuează, acum, **ritualurile existenței lor terestre**: baba Maranda, preotul satului, pretendentul la mâna Minodorei, Ghiță C. Topor, personaj caraghios, cu nasul peste măsură de mare, aparțin acestei categorii. Arhaitatea s-a transformat în **rânduială a lucrurilor**, aspirație spre perfecțiunea gesturilor și a actelor umane: când Minodora aruncă afară gunoiul, Vitoria o admonestează: „N-ai mai învățat ce-i rânduiala? Nu mai știi ce-i curat, ce-i sfânt și ce-i bun, de când îți umblă gărgăuni prin cap și te chiamă domnișoară!".

Coborârea în **spațiul de jos** rămâne, cu toate acestea, o aventură de luare în posesie a lumii vulgare, comune, pentru că în zonele înalte ale muntelui oamenii sunt mai apropiați de arhaitate, urcă dincolo de civilizația devastatoare. Ca să-l scape de moarte pe Nechifor, părinții îl botează, în copilărie, din nou, și îl vând pe fereastră contra unui bănuț de aramă, în acest fel el devenind o ființă nouă, câștigând un alt statut existențial. Asupra interpretării romanului au existat, din acest punct de vedere, mai multe păreri: Alexandru Paleologu și I. Negoițescu vorbesc de o **desacralizare**, o coborâre în lumea profană, a oamenilor, care nu mai excelează prin fantastic sau prin magie, în timp ce Mircea Eliade consideră că revelarea adevărului, prin redobândirea posibilității atemporale de reconstituire a trecutului, este un „**drum spre centru**": „Drumul spre înțelepciune sau spre libertate este un drum spre centrul ființei tale, spre adevăr... Orice act religios presupune ieșirea din zona profană și întoarcerea într-o oază sacră (templu, timp liturgic, starea rugăciunii)".

Stabilirea împrejurărilor crimei este făcută cu răbdarea și minuția unui anchetator de profesie; nimic nu este lăsat la voia întâmplării. Vitoria plecă în căutarea soțului după șaptezeci și trei de zile de absență a acestuia, pe 10 martie, după o riguroasă pregătire, împreună cu Gheorghiță, străbătând către Dorna drumul pe care presupun că a mers și Nechifor Lipan. Sunt însoțiți la început de David, cârciumarul din Călugăreni, „negustorul ovrei", „nalt și subțire", îmbrăcat în haine nemțești, cu care, de altfel, Vitoria și Lipan au avut afaceri. Personajul știe și el foarte multe despre lumea sa, e simpatic, a aflat „prețul cerealelor la Galați; și la Hamburg și la Paris". Dacă n-ar fi căsătorit, crede el, imediat, într-o

Scanned with OKEN Scanner

săptămână ar face o nuntă cu Vitoria, cununat de părintele Daniil. Ajung apoi, pe o vreme rea, cu ninsoare şi viscol, la Fărcaşa, unde moş Pricop, potcovarul, îşi aminteşte că în toamnă potcovise caii unui oier ce purta căciulă brumărie. De la acesta află că Nechifor Lipan era „vrednic român", dar avea o slăbiciune: călătorea singur în toiul nopţii. Vitoria, personaj energic, ştie cu cine să stea de vorbă ca să afle ceea ce trebuie, cum să-i tragă de limbă pe ceilalţi. Nu există nimic care să o oprească de la această misiune, nici privirile chiorâşe ale unor hangii mai puţin guralivi, nici timpul neprielnic, nici răutatea oamenilor. Are o capacitate de adaptare perfectă, integrându-se deplin în viaţa şi obiceiurile locurilor prin care trece. Pe drum întâlneşte un ceremonial de nuntă şi un botez şi se amestecă printre petrecăreţi, simulând starea de spirit necesară unor astfel de evenimente. Ea este singură într-un univers ostil şi, dacă vrea să afle adevărul, atunci nu trebuie să se teamă de nimic. Subprefectul Anastase Balmez este îndepărtat în momentul când se dovedeşte incapabil de acţiune sau nu îndeajuns de puternic pentru a rezolva cazul.

Pentru a-l găsi pe Lipan, Vitoria parcurge deci mai întâi drumul la Vatra Dornei, unde află că oierul cumpărase în noiembrie trei sute de oi şi plecase cu ele la iernat, însoţit de doi munteni, cărora se oferise să le vândă o sută de oi. Vitoria reia apoi traseul lui Nechifor Lipan: Păltiniş, Broşteni, Borca, unde turma s-a adăpat din apele Bistriţei, apoi Sabasa. De peste tot citea **semnele trecerii** oierului cu căciulă brumărie, călare „pe-un cal negru ţintat": „Cu adevărat, urma se găsea din semn în semn, adică din crâşmă în crâşmă. Uneori părea că se stinge; dar pe urmă apărea mai încolo.". La Suha, Iorgu Vasiliu îi spune că la cârciuma lui au oprit doi călăreţi, Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui, nu trei, cum se constatase prin martori la popasurile anterioare. Aşadar drumul vieţii se oprise pentru Nechifor între Suha şi Sabasa, confirmându-i Vitoriei viziunile şi premoniţiile din ultimele luni. Încă înainte de ajunge la Suha, îi atrăsese atenţia, „în pisc", „crucea care se cheamă a Talienilor", ciudat *axis mundi* pe care se pare că s-a călătorit sufletul oierului. „Înspre soarele acela, care luceşte pe apa Moldovei, s-a dus Nechifor Lipan – cugeta Vitoria." Între aceste două locuri, Suha şi Sabasa, trebuia să caute de acum apriga munteancă, să afle, în sens mioritic, „dacă Lipan s-a înălţat în soare, ori a curs pe-o apă...". Negăsit pe drumul mare, Nechifor va fi căutat „pe poteci, ori prin râpi".

Semnele magice se înmulţesc, căci Vitoria, purtând în mână un straniu „beţişor alb", îl descoperă într-o ogradă din Sabasa, de peste munte, pe Lupu, câinele lui Nechifor, aciuat după moartea stăpânului într-o curte de gospodar. Câinele avusese, la venire, porniri ciudate, „se ducea în munte, căutând parcă ceva", „poate unde zăcea leşul, într-un loc singuratic şi pustiu". De acum găsirea mortului se înscrie într-un **străvechi scenariu mitic**. Alexandru Paleologu, în studiul amintit, urmăreşte pas cu pas inserţia acţiunii romanului pe un asemenea făgaş: „Povestea Vitoriei Lipan în căutarea rămăşiţelor lui Nechifor, risipite într-o văgăună, este povestea lui Isis în căutarea trupului dezmembrat al lui Osiris.". Şi cei care îl găsesc au o corespondenţă deplină cu străvechea echipă a descoperirii lui Osiris, ucis de Seth şi aruncat pe valea Nilului: Vitoria o reprezintă pe Isis, Gheorghiţă pe Horus, iar Lupu pe anticul câine Anubis. Similitudine perfectă se regăseşte şi în reconstituirea trupului celor morţi: „Alţii au coborât racla în râpă ş-acolo Vitoria singură, suflecându-şi mânecile, a luat cu grijă bucăţile soţului său şi le-a potrivit una câte una în cutia de brad, stropindu-le cu vin.".

Încă înainte de aflarea mortului în râpă, atenţia Vitoriei se concentrează asupra presupuşilor ucigaşi, ultimii însoţitori ai lui Nechifor; ea încearcă în mod subtil, cu o extrem de fină psihologie, să înţeleagă şi să reveleze mecanismele intime ale producerii crimei. Convingerea Vitoriei în vinovăţia celor doi, Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui, este dincolo de

Scanned with OKEN Scanner

orice îndoială, rezultând din prea multe semne: un lux bătător la ochi practicat de nevestele lor, nesiguranța în reconstituirea ultimelor momente când s-au despărțit de Nechifor Lipan, o cam înceată gândire, surclasată cu ușurință de inteligența femeii, dotată cu un neobișnuit har detectivistic. Fiecare gest al Vitoriei este calculat, determinat de evoluția neîntreruptă a situației, căci experiența sa vine dintr-un instinct încă nedescoperit, care o face să supraviețuiască în această junglă umană, să nu piardă în nici o împrejurare, să iasă mereu învingătoare, fără a se face remarcată de dușmani: „Nu-mi puteți face nimica, vorbi cu blândețe Vitoria, fără să ridice fruntea. Ca o femeie năcăjită ce mă aflu, am venit la niște prietini să-i întreb și să-mi spuie: când s-au despărțit de Nechifor Lipan, ce vorbe au grăit? Încotro l-au văzut că se duce?...". Ilie Cuțui și Calistrat Bogza sunt păcăliți de aceste aflux de vorbe, hipnotizați de femeia care dă impresia că nu ei sunt cei bănuiți, ci un altul, pe care nu-l cunoaște. Dar, dincolo de această liniște aparentă, gesturile și vorbele ei, analizate cu o finețe desăvârșită a detaliului, se adună într-o strategie impecabilă a relevării, pentru cei din jur, a adevărului: „Domnul Anastase Balmez clătină din cap și rămase gânditor... Acuma în sfârșit i se păru c-o înțelesese și o judecă destul de vicleană și ascunsă". Neclintirea ei când spune aceste vorbe este aceea a prădătorului care își urmărește victima cu mare atenție, gata oricând de atac. Reacțiile lui Bogza, de indignare la eventuala idee că el ar putea fi cel bănuit, sunt calmate: ea este o persoană serioasă, ce nu pune la îndoială credibilitatea celor din fața ei, vrând să afle doar locul unde ei s-au despărțit de Nechifor Lipan.

Vitoria știe să-și disimuleze trăirile și își ascunde adevăratele păreri până și față de oamenii stăpânirii, care vor să afle cu cine călătorise năpăstuitul cioban până acolo: „– Cum pot crede una ca asta, domnule, când el a călătorit cu prieteni de la Dorna până aici?". Subprefectul nu trebuie provocat inutil, el rămânând să-și desfășoare ancheta pe propriile sale făgașe, mai ales că nu ar putea să suporte ca o muncană să fie mai abilă decât el. A-l ține deoparte este și o manevră necesară, căci Vitoria nu trebuie să lase justiția pământeană să se amestece în treburile ei. Trebuie să-și facă dreptate singură.

Rânduiala, ca lege supremă a lumii, se împlinește prin ritualul de înmormântare. „Răposatul își găsise în sfârșit hodina." Slujba are loc la Sabasa; la parastas participă „cei vii", preoții, subprefectul, Toma, la care se adăpostise câinele Lupu, gospodarii Cuțui și Bogza, ultimii care îl văzuseră în viață pe Nechifor Lipan. Împlinirea rânduielii are o componentă intrinsecă: înfăptuirea justiției. Demascarea făptașilor, la parastasul lui Nechifor, reprezintă **punctul culminant** al anchetei Vitoriei, care pune în scenă, cu minuție, ca Hamlet, **un spectacol magnific**. Ea pretinde că știe cum s-au petrecut lucrurile: „Mi-a spus Lipan, cât am stat atâtea nopți cu el în râpă" și își imaginează, cu o intuiție extraordinară, scena crimei, care-i va surprinde, prin exactitate, pe cei doi făptași. **Asaltul psihologic** este făcut cu un aer aparent nepăsător, dar munteanca urmărește totul cu o neliniște bine disimulată: „Toate le observa munteanca și le cântărea în capul ei". Încă din momentul aducerii oaselor lui Nechifor, ochii ei sunt ațintiți asupra celor doi, pe care îi știe, fără putință de tăgadă, că sunt ucigașii soțului ei. Pentru a ajunge la dezvăluire, făptașii sunt asaltați cu o tehnică a sugestiei, a propagării terorii, în care cuprinde un spectru larg de atitudini și de replici, de la amenințare voalată la scuze, lingușire și aruncare nevinovată de capcane, totul pentru a-i face să mărturisească păcatul crimei. Agresiunea psihică determină reacții diferite în cei doi făptași: „Asemenea cuget se aduna, cu mânie, mai ales în Calistrat Bogza... Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat de care nu-și bătuse încă nimeni joc în viața lui". Lui Cuțui, care este mai slab de înger, îi aruncă replici absolut anodine, pentru a determina o tulburare a acestuia: „El? Mă prepune pe mine?". Cei doi sunt stârniți unul împotriva celuilalt prin complicate manevre tactice, fiind folosite chiar

Scanned with OKEN Scanner

soțiile lor, personaje labile, schimbate sufletește după bogăția dobândită de bărbații lor prin crimă. Subtilitatea de care dă dovadă Vitoria îi scapă lui Bogza, care cade primul în capcană, dându-şi seama de greşeala făcută doar când este prea târziu. El nu mai poate suporta presiunea psihică, se înfurie şi naufragiază în reacții necontrolate, „bău pe nerăsuflate un pahar", „mormăi cu mânie" şi, „fără să ştie cum, luă deodată o hotărâre năprasnică", toate acestea punându-i în evidență vinovăția. Arma crimei, baltagul, devine, ca în miturile vechi, simbol al sacrificiului, purtător al semnelor sacrificiale, prin el Vitoria dând sentința finală: „– Gheorghiță – vorbi cu mirare femeia – mi se pare că pe baltag e scris sânge şi acesta-i omul care a lovit pe tatu-tău.". Pe patul de moarte, sugrumat de câine, Bogza mărturiseşte crima săvârşită.

Munteanca, pentru care povestea se încheie odată cu mărturisirea pe care o aştepta de săptămâni întregi, se eliberează acum de povara rânduielii pe care trebuia să o împlinească şi se întoarce la rostul obişnuit al vieții, „trezită din nou de griji multe": recuperează oile şi îşi încheie socotelile cu cei din „lumea de jos", luând „de coadă toate câte-am lăsat". Lucrurile capătă, în ultima frază a romanului, chiar o nuanță comică, aşa cum se prezintă viața în nuanțele ei obişnuite: „Iar pe soră-ta să ştii că cu nici c-un chip nu mă pot învoi s-o dau după feciorul acela nalt şi cu nasul mare al dăscăliței lui Topor".

Gheorghiță apare în planul romanului într-o postură distinctă: el este deja implicat în viața pastorală, dusese oile la iernat, în bălțile Jijiei, în satul Cristeşti, nu departe de Iaşi, o protejează pe mamă în fața agresiunilor necunoscute, este ager, ştie carte. I se încredințează chiar grija de a rezolva unele obligații pastorale: „tu înțelege-te cu moş Alexa baciul şi vindeți cât trebuie din oile canarale, ca să faceți bani". Acum, după moartea lui Nechifor, el rămâne „singurul bărbat în gospodărie" şi va prelua afacerile fireşti ale unei gospodării de oier. Figura sa pare desprinsă dintr-un basm: „Gheorghiță era flăcău sprâncenat ş-avea ochii ei [ai Vitoriei]".

Singurul **personaj absent** este tocmai cel căutat, Nechifor Lipan; despre el se ştie că era petrecăreț, că nu avea frică de hoți şi de noapte, că „s-a arătat totdeauna foarte priceput în meşteşugul oieritului". Având o nevastă „aşa de aprigă şi de îndârjită", cum se vede din tot romanul, Lipan manifesta uneori bărbăția unui cap de familie, socotind când şi când „că a venit vremea să-i scoată unii din demonii care o stăpâneau". Totul intra însă în firea lucrurilor, căci „muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei şi rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea". Aceasta este însă o altă expresie a iubirii care îi leagă „de douăzeci şi mai bine de ani". Vitoria îşi iubea bărbatul ca în tinerețe şi lucrul acesta îl recunoaşte cu ruşine în sine, pentru că, după calendarul existențial, ei au trecut de vârsta iubirii, au copii mari cât ei, adică vremea, imperturbabilă, îi apropie de sfârşit. Relația dintre ei se defineşte ca o pendulare perpetuă între Eros şi Thanatos, extremele acestea continuându-se spre a se uni, romanul „Baltagul" fiind, în sensurile sale adânci, **un roman de dragoste**.

Limbajul lui Sadoveanu cuprinde rotirea domoală a potecilor de munte, de unde se vede Ceahlăul: prin aşezarea paratactică a frazelor şi propozițiilor, prin acompaniamentul cimpoiului, prin structura frazei, realizată din respirații egale, prin oralitatea de o solemnitate gravă, prin lirismul subiacent şi nota populară fabuloasă, romanul se defineşte ca **un spațiu al fantasticului situațional**, ce tinde să irupă nestăvilit în real, în profan, marcat prin semne discrete, prin premoniții cu o origine incertă. La Sadoveanu, fantasticul este complex, de sorginte onirică, nu este unul sumbru, ca în scrierile germane, deşi, la prima vedere pare aşa: „Viziunile sunt ale eroilor care, imaginându-şi universul plin de mistere, populat de ființe supranaturale ce exercită de obicei o acțiune malefică, sunt

Scanned with OKEN Scanner

încercați de spaime" (Eugen Luca, „Sadoveanu sau elogiul rațiunii"). Pentru personajele din „Baltagul", departe de lumea oamenilor, natura se dezvăluie misterioasă, plină de forțe necontrolate, de origine păgână, fiind însă benefică pentru trecătorul izolat.

Confruntarea dintre lumea arhaică și lumea modernă ce apărea la orizont se încheie cu victoria **universului arhaic**: de fapt, victoria nu fusese niciodată pusă la îndoială, Vitoria acționând și pe teren străin ei după aceleași cutume statornicite cu multă vreme în urmă. Prin aceasta, în „Baltagul" vechile norme de civilizație rămân încă atotputernice.

LEGENDA ÎNTEMEIERII NEAMURILOR. „Baltagul" începe cu legenda biblică a întemeierii neamurilor, povestită de Nechifor Lipan la petreceri: „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam.". Muntenii, rătăcitori pe drumuri de munte, ajung ultimii la împărțirea darurilor și de aici lumea satului de munte, reprezentând o civilizație astrală, este oarecum diferită de a celorlalți: „Satul risipit pe râpi, sub pădurea de brad, căsuțele șindrilite între garduri de răzlogi, pârâul Tarcăului care fulgera devale între stânci erau căzute într-o negură de noapte.". Vitoria este surprinsă la începutul romanului într-o înfrigurată așteptare a omului dispărut, într-o pândă demnă de a regilor din pădurea Dianei, descrisă de James George Frazer în „Creanga de aur". Viața muntenilor este grea, fiindu-le dat „să-și câștige pânea cea de toate zilele cu toporul ori cu cața"; unii devin plutași, alții își construiesc stâne în pustietatea munților și acolo „stau cu Dumnezeu și cu singurătățile, până ce se împuținează ziua", iarna coborând la iernat pentru a-și pune turmele la adăpost de vitregiile vremii.

TOPOSUL SACRU. Mihail Sadoveanu, la fel ca Mihai Eminescu, propune, în romanele sale („Frații Jderi", „Creanga de aur"), **o hartă a toposului sacru**, un loc unde lumea nu este cotropită de legile civilizației industriale. De aceea, pentru narator, ei sunt „niște făpturi de mirare". Nestatornicia și iuțeala firii ar putea fi puse în corelație cu aspectele schimbătoare ale vijeliilor și ale celorlalte fenomene tulburătoare ale naturii misterioase sadoveniene. Faptul că ei se constituie într-o „lume izolată" înseamnă că „datinile lor", la fel „beția" și dragostea sunt „de la începutul lumii". Soarele este o **poartă-simbol** ce vestește lumea „de sus", potențând cu lumina sa imaterialitatea gândurilor de „dinainte de lumea cunoscută".

La fel ca în balada „Miorița", care descrie ciclul arhaic al transhumanței, oierii au o viață ce pendulează între munte și câmpie, în anotimpurile mai reci ducând animalele în zonele joase, ale bălților Jijiei. Ei cunosc semnele vremii prin simțurile inițiatice. Datinile urmează legi nescrise, pe care muntenii trebuie să le respecte pentru a nu se întâmpla nimic rău. Astfel, spre a aduce alinare sufletului mortului, ai cărui ucigași sunt încă necunoscuți, Vitoria se aventurează, la fel ca argonauții în căutarea Lânii de Aur, în spațiul străin al dispariției soțului ei, pentru a rezolva diferendul justițiar creat. Ea trebuia să aline durerea nesfârșită a sufletului celui dispărut, aceea de a nu avea rânduială și de a nu fi fost răzbunat pentru moartea nedreaptă.

VIZIUNEA DESPRE LUME. În lumea patriarhală a satului de munte, evenimentele vieții se desfășoară lent, după legi aflate în deplină concordanță cu mișcarea corpurilor cerești. Oamenii se pregătesc de căsătorie când le vine timpul, fac copii și se sting din viață, pentru fiecare moment pregătindu-se cu grijă. Chiar treburile obișnuite, gospodărești, se desfășoară după un calendar natural, determinat de sărbători și de evenimente meteorologice. Structurarea vieții pe etape este una dintre caracteristicile lumii patriarhale: există un **simț al timpului** înnăscut în om, care îl face să respecte toate aceste momente, să considere extincția inevitabilă și să vadă în oboseală un semn de bătrânețe. Actele oamenilor sunt uneori dictate de o voință ce se află dincolo de lume. Vitoria este astfel un personaj neclintit în hotărârea de a-i pedepsi pe făptași, chiar dacă întreaga anchetă îi ia mult timp și îi consumă din energia vitală. În sufletul ei acționează acel **fatum** antic, ea fiind, în această latură, și o Antigonă desemnată de aceeași lege cosmică să-și împlinească menirea: „Nu stăm, umblăm, până găsim ce căutăm. Altă rânduială n-avem.".

Scanned with OKEN Scanner

În reconstituirea faptelor, Vitoria este călăuzită de vise cu un caracter simbolic, o proiecție a sufletului celui mort, venit, la fel ca în „Hamlet", să-i îndrume pașii pe calea dreptății. Mișcându-se în acest străvechi spațiu spiritual, dualitatea religioasă a muntencei este evidentă: când religia creștină nu-i dă răspunsul asupra sorții lui Lipan, Vitoria se duce la baba Maranda, pe înserat, ca să nu o vadă lumea. Maranda locuiește departe de sat, „singură", ea și „cățelușa sa". Aici, întunericul este deplin: se văd „doar câteva fire de lumină trimise spre vale printr-un geam cât palma". Figura babei este sugestivă pentru un vraci fără putere și scriitorul folosește epitete și expresii plastice: avea „trupul greu", „ochii mici", îngropați în carne, îi „tremurau cărnile pe șolduri și creșturile obrajilor". Vitoria crede că „baba are unele științi și meșteșuguri", dar, culme a decrepitudinii fizice a vrăjitoarei sau consecință a faptului că „demonii mărunți", reminiscențe ale religiei păgâne, și-au pierdut puterile sau o păcălesc, nu-i spun adevărul, ea nu știe ce s-a întâmplat cu Lipan: „Acum am înțeles că demonul acela, dacă îl are, îi prost, ori nu are nici o putere". Erodarea credinței și a puterilor magice, și la Sadoveanu, ca și la Vasile Voiculescu, în „Ultimul Berevoi" sau în „Lostrița" de pildă, are loc treptat, fapt accentuat și de scepticul Gheorghiță, care nu crede în puterile magice ale Marandei.

REPERELE COSMICE ALE EXISTENȚEI. Viața obișnuită a lui Nechifor Lipan urmează repere temporale arhaice, adânc statornicite în vreme, un desfășurător al vieții compus din secvențe succesive, riguros ordonate, care trebuie respectat, pentru a nu se pierde ținta finală, legea morală din suflet: primăvara își urcă turmele la pășune, toamna le duce la iernat, în bălțile Jijiei. Impresia de timp pierdut nu există la munteni, pentru că acțiunile lor se înscriu în **repere cosmice**, având siguranța mișcărilor de aștri. Astfel, la anumite date, îi pică veşti aducătoare de bani de la anumiți negustori, care îi cumpără produsele, și atunci „stupește" cu bani pe lăutari în crâșme, alături de soții săi. Cum timpul se scurge anevoie și e lipsit de evenimente ieșite din comun, o mai bate din când în când pe Vitoria, iar femeia rabdă puterea bărbatului fără să crâcnească, dându-și seama că-l iubește la fel ca altădată.

Până și pornirea la drum a muntencei respectă un ritual: ea se duce să se spovedească la părintele Daniil Milieș, care presupune că Nechifor poate „să fi căzut bolnav; și-a sclintit o mână ori un picior", apoi la preasfințitul Visarion, starețul de la mănăstirea Bistrița, care o întreabă dacă s-a rugat la sfânta Ana, mai pe urmă din nou la părintele Daniil, pentru a-i scrie jalbă către stăpânire. După ce presimțirile despre moarte încep să se adeverească, eroina, un adevărat „Hamlet feminin", se asigură că Minodora este adăpostită la mănăstirea Văratec, la Melania, și în cele din urmă pleacă la drum cu Gheorghiță. Remarcabil este și portretul făcut părintelui Daniil, „un om mare, plin, cu ochii mititei, pătrunzători", un apostol al micii așezări Măgura de la poalele Tarcăului, ce deschide oricui ușa. Părintele, devenit „în pustia asta de munte și primar și subprefect", se oferă să citească în biserică pentru sufletul lui Nechifor; mai mult, el îl însoțește pe domnul Iordan, care îl adusese la Vitoria și pe negustorul David, pentru a cumpăra brânză și piei de miel. Tot el păstrează și cele treizeci și opt de mii de lei necesare Vitoriei Lipan pentru drum. În transcenderea Vitoriei către „centrul lumii", preotul are un rol esențial, substituindu-i pe vechii magi ai Daciei, adăpostiți în inima muntelui.

PERSONAJUL ABSENT. Ca personaj absent, Nechifor Lipan nu apare în acțiune decât sub forma evocărilor. Portretul lui se construiește, în viziunea Vitoriei, prin rememorare și prin reprezentări onirice, fiind, pentru ea, un bărbat de o frumusețe aparte, tandru, și în același timp, pentru ceilalți, un om petrecăreț, iubitor de vin și prea încrezător în oameni străini. În text apare, emblematic, ca un oier cu căciulă brumărie, călare „pe-un cal negru țintat". În vis Vitoria îl vede „cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape" sau urcând spre soare, semne, în ambele cazuri, că bărbatul a murit. Tipologic, Nechifor seamănă cu ciobanul mioritic, prin înfățișarea sa tinerească și prin curajul cu care sfidează moartea.

Scanned with OKEN Scanner

Nechifor Lipan se transformă astfel, treptat, dintr-un personaj obişnuit, într-un erou, prin calităţile cerute de un astfel de rol: înţelepciune, capacitate de a discerne între diversele situaţii întâlnite în cale, neînfricare în faţa tâlharilor. Personajul se instituie în spaţiul operei prin amintirile, visele şi viziunile Vitoriei Lipan, dar şi prin mărturiile celor care l-au văzut în drumul său de întoarcere de la Dorna cu turmele de oi, până la dispariţia sa de la Crucea Talienilor, între Sabasa şi Suha.

MITUL LUI OSIRIS. Dispariţia lui Nechifor Lipan are similitudini cu mitul lui Osiris, zeul ucis şi împrăştiat în bucăţi de-a lungul Nilului, regăsit şi înviat de Isis. Vitoria îi găseşte lui Nechifor rămăşiţele pământeşti în râpa de la Crucea Talienilor şi îl face să retrăiască în plan simbolic. Rolul lui Anubis este jucat de câinele Lupu, în timp ce Gheorghiţă, similar lui Horus, răzbună moartea tatălui său.

Drumul Vitoriei, în acelaşi timp, este o **cale spre adevăr**, spre celălalt tărâm, unde poate regăsi spiritul celui mort. Scrierea lui Mihail Sadoveanu se bazează pe eresuri străvechi, pe tradiţii după care sufletul se păstrează în registre fără moarte, în lumea de dincolo, revenind pe pământ, pentru a trezi amintirile celor vii.

RÂNDUIALĂ ŞI JUSTIŢIE. O scenă remarcabilă este aceea a demascării vinovaţilor, prin reconstituirea, printr-o voce venită parcă de dincolo de lume, a uciderii lui Nechifor Lipan, după ce viii „începură să mănânce găluşte de post şi curechi prăjit cu oloi de cânepă". La parastas are loc dialogul subtil al interogaţiei poliţiste, femeia încolţindu-i pe cei doi ucigaşi cu o serie de întrebări pline de viclenie. Replicile se succed cu o anumită linearitate: „**Dumneata**, domnule Calistrat, zise munteanca, mi se pare că nu prea mănânci [...] Atunci nu bei. Se cuvine să bei pentru un prietin. [...] Văd că ai baltag. [...] Gheoghiţă, ia vezi şi tu. Pare-mi-se că tot aşa-i ş-al tău.". În viziunea inspirată a Vitoriei se proiectează desfăşurarea epică a crimei: „Era vremea în asfinţit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am ştiut că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfinţitul soarelui. Când cel din deal a făcut semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frâul. Şi-a tras de la subsuoara stângă baltagul şi, păşind ferit cu opincile pe cărare, a venit în dosul lui Nechifor Lipan. O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci când vrei să despici un trunchi. Lipan a repezit în sus mâinile, nici n-a avut când să ţipe; a căzut cu nasu-n coama calului.". Dulăul a fost şi el ţintit de arma ucigaşului, dar a scăpat. Reacţia auditoriului este ciudată: „Deci toată lumea înţelegea întrucâtva istorisirea muntencei. Numaicât cei mai mulţi nu-şi puteau da samă de ce muierea asta străină umbla cu pilde şi răutăţi.". În cele din urmă, ucigaşul explodează: „– Destul! răcnea omul, destul!". Calistrat Bogza încearcă să ia baltagul de la Gheorghiţă, însă este oprit de Cuţui şi de ceilalţi oameni, iar în final băiatul Vitoriei „îl lovi scurt, cu muchea baltagului, în frunte.".

Scena sfârşitului lui Bogza este grotescă: Lupu, câinele celui mort, care nu-l mai slăbea pe asasin, iar, după ce îl gâtuieşte, criminalul „gâfâia şi pufnea". Cei doi mărturisesc, în timp ce jandarmii se adunaseră în preajma lor:

„Cuţui mormăia:

– N-aveţi să mă asupriţi; n-aveţi să mă ucideţi. Eu spun de bună-voie. Şi să se ştie că a fost întocmai cum a arătat femeia mortului.

Oamenii ţistuiră din nou. Omul cel mare, întins pe prispă, începea să vorbească.

– Părinte, zise Bogza, gâfâind iar; eu văd că se poate întâmpla să pier. Pentru asta, fac mărturisire aicea, să se ştie că eu am pălit într-adevăr pe Nechifor Lipan şi l-am prăvălit în râpă, după cum a dovedit nevasta lui. N-am înţeles de unde ştie; dar întocmai aşa este.".

Motivul crimei fusese jaful. În cele din urmă, criminalul cere dezlegarea de crimă şi iertarea femeii care îşi îndeplinise misiunea justiţiară:

„– Iartă-mă, femeie! ceru muribundul. M-a sugușat cânele. Mă duc şi eu după Nechifor Lipan şi trebuie să mă ierţi.

Scanned with OKEN Scanner

– Dumnezeu să te ierte, îi zise Vitoria.".

Sfârşitul romanului înseamnă încheierea etapei justiţiare şi întoarcerea la viaţa obişnuită, „ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat": Vitoria îl pune pe Gheorghiţă să ţesale caii după moda cea nouă; trec apoi de apa Prutului la Ştefăneşti, ca să cunoască turma de la Rarău, se duc la baciul Alexa, să vorbească de oi, iar la patruzeci de zile vor fi din nou aici, pentru a ţine praznic, „cu carne de miel de la turma cea nouă".

Manualul HUMANITAS

CREANGA DE AUR

Romanul lui Sadoveanu cu cele mai profunde semnificaţii mitice este „Creanga de aur" (1933), „povestire filozofică", „scrisoare persană", roman istoric „absorbit în structura parabolei" (Nicolae Manolescu). Construită pe baza tehnicii „povestire în povestire", acţiunea romanului coboară în timp, până la anul 780 d.Hr., în vremea arhaică, a preoţilor păgâni rămaşi în inima munţilor de pe vremea dacilor, în locuri străvechi, la izvoarele Mureşului şi Oltului, în apropierea Munţilor Călimani. Aici, al treizeci şi doilea Decheneu, „prorocul cel bătrân", care stă în „muntele ascuns", ca şi magii eminescieni (din „Strigoii" şi „Memento mori", de pildă), oficiază încă, o dată la cinci sau la şapte ani, la solstiţiul de vară, în faţa poporului adunat la gura peşterii sale, ritualuri păgâne, le dă sfaturi de muncă şi de viaţă, îi îndeamnă la bună înţelegere între oameni, le interpretează visele şi îi vindecă de boli. Puterea lui se manifestă în sferă spirituală, iar oamenii rămân contaminaţi de un anumit elan mistic.

„Prorocul cel bătrân" continuă, în **peştera-templu**, în toposul sacru în care sălăşluieşte, iniţierea în tainele firii, încercând să desluşească sensurile noii religii apărute în lume, „legea nouă către care popoarele se îndreaptă", creştinismul. Pentru a înţelege noile semne ale lumii şi a se iniţia în credinţa cea nouă, Kesarion Breb, cel mai devotat şi mai vrednic discipol al magului, viitor al treizeci şi treilea Decheneu, este trimis, timp de şapte ani, la Memfis, în Egipt, pentru a-şi desăvârşi iniţierea spirituală, urmând să se oprească, pe drumul de întoarcere, la Bizanţ, în vestita împărăţie de la răsărit, pentru a confrunta învăţătura primită cu ştiinţa vieţii şi cu noua credinţă ivită în lume. Preotul cel bătrân este interesat „dacă popoarele lor sunt mai fericite şi dacă preoţii legii noua au sporit c-un dram înţelepciunea".

Acţiunea propriu-zisă a romanului începe în luna mai a anului 787 d.Hr., când Kesarion Breb, însoţit de slujitorul său Constandin, se întoarce din Egipt şi se stabileşte pentru o vreme în Bizanţ, pentru a parcurge o nouă etapă de iniţiere, aceea de confruntare cu ispitele vieţii într-o lume a corupţiei, a păcatului şi a pierzaniei. Kesarion Breb, „monahul cel sprinten şi înalt", atrage atenţia prin ochii săi puternici, de o culoare intensă, prevestind tării uranice. Eroul poartă „strai alb încins cu colan subţire de argint, însă fără nici o altă podoabă", având în picioare „cnemide, iar mânicile hainelor erau largi", şi este însoţit de Constandin, „omul acela mare şi pletos cu înfăţişare de dulău ciobănesc". Slujitorul este un adevărat uriaş, din alte vremuri, „gata să rupă cu mâinile fălcile fiarelor". În lumea învălmăşită a Bizanţului, Kesarion Breb este admirat de multe femei, care „îl urmăreau cu mirare din pridvoare ori din unghiuri de ziduri, asemuind trufia lui cu a unui leu balan de Libia şi dorind să-l audă vorbind şi mângâind cu mâinile lui albe. Ele bănuiau la acest bărbat puternic o voce gravă şi o mângâiere moale. Încercau să-i zâmbească, dar îngheţau sub lovitura grea a ochiului lui verde, care trecea numai asupra lor, fără a le descoperi.".

Scanned with OKEN Scanner

Treptat, împrietenindu-se cu episcopul Platon de la Sakkoudion, un monah cuvios şi înţelept, Breb pătrunde în tainele adânci ale împărăţiei conduse, cu intrigi şi viclenie, de Vasilisa Irina. Platon îi dezvăluie lumea corupţiei din împărăţia Bizanţului, asupra căreia acţionează forţele „demonului zavistiei", al „lăcomiei de argint", al „nedreptăţii şi silei", toate generând putreziciunea sufletească. Preotul dezvăluie caracteristicile lumii în care se mişcă, lipsită de orice valori morale: „Când ies dintr-un pustiu întru care slujesc, sufletul meu plânge.".

Fiu al lui Leu-Isaurianul, moştenitor al tronului, Constantin este un tânăr „înalt şi frumos", dar necopt la minte, incapabil deocamdată de a conduce împărăţia, pierzându-şi timpul în „desfătarea cărnii", în „blestemăţii" şi în orgii nesfârşite. Mama sa, Vasilisa Irina, admirată încă de supuşi, vrea să-l scoată de sub influenţe nefaste, care ar merge până la comploturi şi acţiuni nesăbuite, şi hotărăşte să-i găsească drept mireasă o fată din popor, de origine modestă, dar cu însuşiri deosebite, frumuseţe, inocenţă, smerenie, înţelepciune. Alegerea miresei împărăteşti dobândeşte o simbolistică de basm, amintind de mitul Cenuşăresei, transpus în atmosfera fabuloasă a unui Orient creştinat. Aflarea miresei hărăzite în chip legendar împăratului Constantin, ca în căutarea condurului Cenuşăresei, se întinde la nesfârşit, într-o lume plină de ţinuturi exotice şi insolite: „A ajuns până la barbarii de dincolo de muntele Em şi până la noroadele de la Carpaţi vestea-poveste că Împărăţia caută soţie pentru feciorul Vasilisei Irina, care va ajunge curând să fie singur vasilevs". Poveştile despre aceste locuri sunt spuse de „oameni cu plete zbârlite, mirosind a duhori şi pulbere", care vorbesc despre palate situate între mări. Solii împărăteşti caută o doamnă a lumii, printre „boieri îmbrăcaţi cu blăni scumpe" şi căutarea este plătită cu bani: „Cine nu poate răspunde primeşte un ban de aramă; cine răspunde primeşte un galbăn şi-un strai de mătasă.". Căutarea miresei se înscrie într-un scenariu fabulos: condurul trebuie să se potrivească unei fete, nu neapărat crescută în casele boiereşti, unde averea poate duce la degenerare, la degradarea trupului şi a spiritului.

Într-o astfel de misiune ajunge Kesarion Breb, trimis cu scrisoare din partea părintelui Platon la Filaret de la Amnia, bătrân cuvios care înţelege că răul nu poate fi stârpit prin vorbe, ci folosind fapta şi mărinimia. El trăieşte în Amnia de patruzeci de ani, într-o sărăcie lucie, pentru că toată averea a dăruit-o, la „un semn al lui Dumnezeu", săracilor: „Cei mulţi, săraci şi proşti, sunt sarea pământului; pe aceştia îi asupresc puterile lumii; mările, munţii şi râurile nu le-ar putea da cât se cuvine.". În casa lui Filaret o află Kesarion Breb pe nepoata acestuia, Maria, fata ideală, cea căutată, viitoarea împărătească, căreia condurul i se potriveşte de minune. Austerul personaj este însă învins, pentru prima dată în viaţă, de privirea fermecătoare şi curată a fetei de şaisprezece ani. Ca şi în cazul lui Tristan şi al Isoldei, fără nici o licoare magică însă, mesagerul se îndrăgosteşte de cea hărăzită a deveni împărătească. El trece, acum, după **iniţierea sacră**, ezoterică, la apele Nilului şi aceea **profană** din lumea Bizanţului, în cea de-a treia etapă de iniţiere, cea **erotică**, proba cea mai grea, în faţa căreia, pentru o clipă, „inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veşnicie şi nemuritoare". „Creanga de aur" devine, astfel, **romanul unei iubiri imposibile**, povară deopotrivă pentru ambele personaje, Maria de la Amnia fiind predestinată nefericirii ca împărătească, iar Kesarion Breb jurământului sacru de continuator al religiei sale strămoşeşti.

Maria îşi trăieşte, pentru moment, clipa măreaţă a alegerii ca mireasă împărătească. Ritualul examinării şi al competiţiei fetelor, cu tot fastul lumii orientale, are loc la palatul Hieria, pe ţărmul asiatic al Bosforului, copilele fiind primite într-o sală mozaicată, cu semnele împărăteşti. Aleasă ca soţie este „nepoata cuviosului bătrân de la

Scanned with OKEN Scanner

Amnia", printr-o ceremonie de mare fală: „Bărcile împărăteşti, aşternute cu covoare şi purpuri, aduseră de la Hieria la Augusteon pe fecioare. Intrând în grădinile cele mai dinlăuntru, trecuseră una câte una între hadâmbi şi între muţi, pe sub platani şi chiparoşi, suind trepte într-un cerdac încununat de flori. Acolo, la fereastra deschisă, după o perdea de apă care curgea de sus, Împărăteasa cu feciorul ei stăteau privind, judecând trupurile, obrazurile şi umbletul. Cu adâncă închinăciune, Stavrikie atrase luare-aminte slăvitei Vasilise că se apropie acea al cărei chip l-a văzut Maica Domnului, în visul preasfinţitului Platon. Era prin urmare un dar al cerului. Era o armonie mlădioasă. Era un cântec al mersului. Erau ochi plini de adâncimea plăcerilor. Constantin cunoscu şi el că aceasta trebuie să fie aleasa şi o dori numaidecât, ca pe o jucărie.".

Destinul „împărătiţei" Maria este însă unul nefericit. În ciuda calităţilor desăvârşite, Maria a fost aleasă totuşi din raţiuni de stat, ca să asigure unitatea imperiului şi să-l aducă pe calea cea bună pe imaturul Constantin, lucru ce nu se împlineşte. Peste puţin timp, acesta îşi reia vechile obiceiuri, intră în comploturi şi organizează lovituri de stat, îşi exilează mama şi îşi mutilează unchii prin scoaterea ochilor şi tăierea limbii, pentru a nu mai râvni la domnie. Pe Maria o înlocuieşte cu altă „împărătească", o repudiază şi o călugăreşte cu forţa, fără a-i da măcar voie să participe la înmormântarea bunicii sale, înţeleapta Teosva. I se permite, totuşi, în cele din urmă, să-şi ia rămas bun de la bunicul ei, Filemon, aflat şi el pe patul de moarte, prilej cu care Maria îl vede pentru ultima dată pe Kesarion Breb. Este momentul când cei doi îşi mărturisesc dragostea, rămasă în ipostază pură, spirituală: „Iată, ne vom despărţi. Se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur, ce va luci în sine, în afară de timp.". Iubirea celor doi se transformă astfel într-o poveste de dragoste eternă, dincolo de „amăgirea ce se numeşte trup", reprezentată simbolic de atemporalitatea „crengii de aur".

După trecerea celor trei trepte iniţiatice, sacră, profană şi erotică, deci după cunoaşterea lumii în tainele ei cele mai adânci, Kesarion se întoarce la „muntele ascuns", pentru a da socoteală de învăţătura primită despre noua religie şi a-şi lua în primire destinul de al treizeci şi treilea Decheneu: „După cum mi-a fost porunca, am cercetat pe rând toate locurile cetăţii, de la palat până la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără nici un amestec de răutate... Căci acolo unde s-au adunat bunurile şi puterea, stau demonii lăcomiei, ai zavistiei, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii împăratului şi legii lui Dumnezeu, însă cu viclenie, alcătuindu-şi dobândă pentru pofte şi patimi". Religia cea nouă este simţită de „prorocul cel bătrân" ca o prelungire a celei vechi, omul percepând însă altfel divinitatea: „Mi-aţi vorbit de legea nouă către care noroadele se îndreaptă, dar sub cuvintele ei proaspăte, eu văd aceleaşi semne vechi, căci Domnul Dumnezeu are o mie de nume şi o mie de forme. Noi putem rămâne aici până la sfârşitul timpului; iar preoţilor noştri, cărora li se cer alte vorbe pentru acelaşi lucru, le dăm sfat să se plece stăpânirii. Slujesc pe acelaşi Dumnezeu.". Unitatea religiilor este astfel un fapt demonstrat, pentru că adevărul absolut este unul singur: „Adevărul e unul, ca şi Soarele. Cum fiecare din noi e susceptibil de a primi din el numai o parte, nimeni nu poate fi în posesia adevărului absolut, nimeni nu-i în eroarea absolută.".

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (HUMANITAS)

Ex. 4/ p. 103. Ce/cine credeţi că este „balaurul" în roman: Constantin-*Isaurianul* (= dragon), pe care Maria îl aseamănă cu un „balaur fantastic", căruia îi este dusă ca „o jertfă din vechi şi întristate poveşti"?; iubirea trupească, adică atracţia care-l împinge

Scanned with OKEN Scanner

pe Kesarion Breb către Maria, cu riscul de a-şi rata menirea de ultim mag?; Bizanțul însuşi, ca loc al uneltirilor, patimilor, violenței şi vicleniei?

Simbolul balaurului este multiplu, într-o lume a corupției generale, aflată, ca în basme, sub semnul răului. Astfel, Constantin-Isaurianul reprezintă, prin apucăturile sale sangvinare, o întrupare a răului, exprimată printr-un simbol fabulos. Bizanțul, ca topos infernal, este, de asemenea, prin extensie, un loc al desfrâului, al pierzaniei. Balaurului, totodată, i se aduce o jertfă umană, Maria din Teosva, eroina romanului. Patima trupească, poate fi, iarăşi, pentru Kesarion Breb şi Maria, o pornire stihială, pe care personajele o învinge, ca expresie subtilă a victoriei binelui într-o intrigă fabuloasă.

CREANGA DE AUR. „Creanga de aur trebuie apropiată de creanga verde care este simbolul universal al regenerării şi nemuririi. Creanga de aur este ramul de vâsc, ale cărui frunze de un verde palid devin aurii la începutul unui nou anotimp. Astfel, culesul lui coincide cu venirea Anului Nou [...].

Creanga de aur este simbolul acestei lumini care ne permite să explorăm întunecatele peşteri ale infernului în afara oricărui pericol şi fără să ne pierdem sufletul. Ea reprezintă forța, înțelepciunea, cunoaşterea." (DS)

Addenda

Nicolae Manolescu, 1976

„*Creanga de aur* este şi cartea inițierii lui Kesarion Breb, trimis de părintele lui spiritual în lume, precum Alioşa Karamazov de starețul Zosima. Sunt, de fapt, trei inițieri oarecum deosebite: în filosofia Egiptului, în politica Bizanțului şi în iubire. Cei şapte ani petrecuți la Memfis nu sunt relatați în carte. Ei reprezintă latura teoretică a inițierii: învățarea esențelor, a legii ascunse în lucruri, a Cărții. Magul îi ceruse însă ucenicului său să petreacă următorii ani în Bizanț, ca să aplice la realitate ce a învățat, verificându-şi în practică înțelepciunea. În fond: ca să pună față-n față Cartea şi Viața. Kesarion Breb călătoreşte, priveşte, stă de vorbă cu oamenii, le citeşte pe chip firea şi gândurile, dezleagă şaradele sofiştilor, uimind pe toți cu sagacitatea spiritului. [...] Dar pentru ca inițierea lui Breb să fie deplină, el nu poate rămâne un simplu spectator al spectacolului lumii: trebuie să participe la el. Asumându-şi rolul aducerii Mariei de la Amnia la Augusteon, el trece proba cea mai dificilă. Pe bună dreptate s-a observat aici motivul Cenuşăresei căreia i se potriveşte condurul împărătesc: mesagerul se îndrăgosteşte de Cenuşăreasă. Iubirea e, pentru Kesarion Breb, cea mai dureroasă treaptă a inițierii."

Limbă *Comunicare*

UNITĂȚILE FRAZEOLOGICE

Acestea sunt **expresiile** şi **locuțiunile**, îmbinări de cuvinte stabile, cu sens unitar şi cu valoare expresivă, deosebite de regulă prin gradul de coeziune semantică a elementelor componente. În cadrul expresiilor se păstrează, într-o anumită măsură, sensul fiecărei unități lexicale: *a trage cu coada ochiului, a face ochi dulci, a i se face inima cât un purice, a lua gura pe dinainte* etc. În cadrul locuțiunilor, se pierd sensurile inițiale ale cuvintelor

Scanned with OKEN Scanner

componente, sensul rezultat fiind uneori cu totul diferit de al fiecăruia în parte: *a-şi lua inima în dinţi, a o lua la sănătoasa, a da ortul popii, nici cât negru sub unghie* etc. De regulă, cuvintele din vocabularul fundamental au o polisemie bogată şi numeroase sensuri expresive, intrând în componenţa multor expresii şi locuţiuni; *mână: a da mâna, a cere mâna, a pune mâna, a lua durerea cu mâna, a-i da mâna, a da pe sub mână, a cere mâna, a merge pe mâna cuiva, a fi mâna dreaptă a cuiva, a avea mână bună, a avea mână uşoară, mână în mână* etc.

În limba română, majoritatea părţilor de vorbire prezintă un registru relativ bogat de locuţiuni:

LOCUŢIUNILE SUBSTANTIVALE sunt grupuri de cuvinte cu înţeles unitar, echivalente semantic şi gramatical cu substantivele. În alcătuirea lor se află în primul rând substantive, dar şi adjective, prepoziţii şi conjuncţii: *bătaie de cap* („încurcătură, necaz"), *bătaie de joc* („batjocură"), *aruncătură de ochi* („ochire"), *nod în papură* („cusur"), *verzi şi uscate* („palavre"), *punct de vedere* („opinie"). Unele dintre acestea au la origine locuţiuni verbale, în care verbul s-a substantivizat prin conversiune de la infinitivul lung: *aducere-aminte* („amintire"), *băgare de seamă* („atenţie"), *dare de mână* („situaţie, avuţie"), *încetare din viaţă* („deces"), *învăţare de minte* („cuminţire"), *părere de rău* („regret").

LOCUŢIUNILE ADJECTIVALE sunt grupuri de cuvinte cu înţelesuri echivalente cu ale adjectivelor, având însă o expresivitate mai mare decât acestea: El este om *în toată puterea cuvântului.*

În mod frecvent, locuţiunile adjectivale sunt formate din:

• substantive cu prepoziţie, însoţite sau nu de adjective: om *de încredere* („serios, corect"), *cu sânge rece* („calm"), *în floarea vârstei* („tânăr");

• numerale: oameni *tot unu şi unu* („deosebiţi"), bărbat *o dată şi jumătate* („de încredere, corect");

• verbe: petrecere *de neuitat*, un lucru *de Doamne-ajută* („îndoielnic"), om *scos din fire* („înfuriat");

• interjecţii: viaţă *ca vai de lume* („rea").

Locuţiunile adjectivale pot fi însoţite de articole adjectivale (omul *cel de valoare*) sau pot avea grade de comparaţie: El e omul *cel mai de treabă.*

LOCUŢIUNILE VERBALE sunt grupuri de cuvinte cu sens unitar şi cu un comportament semantic şi gramatical de verb. Din punct de vedere morfologic, locuţiunile verbale au aceleaşi categorii gramaticale ca verbele, iar din punct de vedere sintactic îndeplinesc aceleaşi funcţii sintactice ca şi verbele corespunzătoare.

În structura lor intră obligatoriu un verb, împreună cu alte părţi de vorbire[1]:

• unul sau mai multe substantive, cu sau fără prepoziţii: *a da ajutor* („a ajuta"), *a-şi bate joc* („a batjocori"), *a-şi da sufletul* („a muri"), *a se face foc* („a se supăra"), *a da de veste* („a vesti"), *a-şi veni în fire* („a se trezi"), *a se lua la harţă* („a se certa"), *a pune ţara la cale* („a discuta multe", „a plănui"), *a-şi lua inima în dinţi* („a îndrăzni"), *a se face luntre şi punte* („a se zbate"), *a face zile fripte* („a necăji"), *a-şi lua rămas bun* („a se despărţi"), *a ajunge la sapă de lemn* („a sărăci") etc.;

• alături de verb, substantiv sau adverb, apare şi pronumele personal cu valoare neutră *o: a o lua la fugă/a o croi la fugă* („a fugi"), *a o face fiartă* („a greşi"), *a o zbughi* („a fugi"), *a o face de oaie* („a gafa"), *a o lăsa moartă* („a renunţa") etc.;

---

[1]Constantinescu-Dobridor, Gh., „Morfologia limbii române", Editura Ştiinţifică, 1974, pp. 231-233.

Scanned with OKEN Scanner

• un numeral: *a lua la trei păzește* („a certa"), *a da pe din două* („a înjumătăți") etc.;

• un adverb sau o locuțiune adverbială: *a se da huța* („a se legăna"), *a se da de-a dura, a se da de-a rostogolul* („a se rostogoli"), *a o lua razna* („a devia"), *a ieși înainte* („a întâmpina"), *a se da jos* („a coborî") etc.;

• interjecție: *a da cu sâc* („a necăji"), *a face tranc* („a trânti"), *a face țuști* („a sări").

Într-o locuțiune verbală, verbul precizează diateza, modul, timpul, persoana și numărul, iar celelalte părți de vorbire dau sensul întregii sintagme. Uneori sensul grupului nu conține înțelesul niciunui cuvânt din locuțiune: *a o lua la sănătoasa* („a fugi"), *a se da pe brazdă* („a se cuminți") etc.

Locuțiunile verbale se constituie de obicei cu ajutorul unor verbe din vocabularul fundamental care au o polisemie bogată: *a da, a face, a lua, a băga, a pune, a avea*, care pot să apară la toate diatezele: *a da în vileag, a se da în vileag, a fi dat în vileag, a face praf, a se face praf, a fi făcut praf* etc.

Cele mai multe locuțiuni verbale sunt personale, dar sunt și locuțiuni verbale impersonale:

• unele care exprimă acțiuni în cadrul unor fenomene ale naturii: *a se crăpa de ziuă, a se face dimineață, a se vărsa zorile* („a se lumina"), *a se face frig* („a se răci");

• provenite din locuțiuni verbale personale, ca și verbele: *se bagă de seamă, se dă de veste, se dă în vileag* etc. (urmate de propoziții subiective).

LOCUȚIUNILE ADVERBIALE sunt grupuri de cuvinte cu înțeles unitar, echivalente cu adverbele. Sunt alcătuite din substantive, adjective, pronume, numerale, adverbe, participii și interjecții, însoțite sau nu de prepoziții și conjuncții: *în fața, în veci, cu totul, de aceea, din nou, pe neașteptate, pe negândite, de-a binelea* etc.

Se pot stabili câteva moduri de alcătuire a locuțiunilor adverbiale:

• prin repetarea cuvântului de bază + prepoziție: *zi de zi, an de an, cât de cât;*

• prin repetarea unui cuvânt sau a antonimului său + două prepoziții: *din zi în zi, din ce în ce, de voie de nevoie, cu chiu cu vai;*

• prin repetarea unui cuvânt sau a antonimului său și o conjuncție: *așa și așa, când și când, ici și colo, zi și noapte;*

• din cuvinte rimate: *calea-valea, talmeș-balmeș, târâș-grăpiș, tura-vura.*

LOCUȚIUNILE PREPOZIȚIONALE sunt grupuri de cuvinte cu înțeles unitar și cu rol de prepoziții în cadrul propozițiilor. În structura lor intră substantive, adjective, verbe sau adverbe, însoțite obligatoriu de una sau mai multe prepoziții, situate la început sau la sfârșit: *în fața, potrivit cu, cât privește, de jur împrejurul* etc.

Locuțiunile prepoziționale se clasifică după regimul cazual. Ele se folosesc:

• **cu genitivul** (alcătuite din prepoziție simplă sau compusă și din substantive, adjective sau adverbe articulate): *de-a dreapta, de-a stânga, din afara, din fața, din josul, din susul, în afara, în dosul, în dreapta, în dreptul, în fața, în josul, în jurul, în largul, în latul, în marginea, în mijlocul, în preajma, în spatele, în stânga, în urma, pe deasupra, pe dinafara, pe dinaintea, pe dinapoia, pe dinăuntrul* (cu care se construiesc de obicei complemente circumstanțiale de loc); *în cursul, în timpul, în vremea, la începutul, la mijlocul, la sfârșitul, pe timpul, pe vremea* (pentru complemente circumstanțiale de timp); *de-a curmezișul, de jur împrejurul, de-a latul, de-a lungul* (pentru complemente circumstanțiale de mod); *din cauza, din pricina* (pentru complemente circumstanțiale de cauză); *în vederea, în scopul* (pentru complementul circumstanțial de scop).

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai multe dintre acestea sunt provenite, prin conversiune, din locuțiuni adverbiale:

Colegii mei s-au așezat *în față*. (locuțiune adverbială)

Am parcat mașina *în fața* casei. (locuțiune prepozițională)

Ca și prepozițiile corespunzătoare, locuțiunile prepoziționale cu regim cazual de genitiv se pot folosi și cu cazurile:

• **dativ**: *În urmă-mi* nu venea nimeni. *În juru-și* nu vedea nimic.

• **acuzativ**, cu adjective posesive (și unele demonstrative): *În urma noastră* nu venea nimeni.

LOCUȚIUNILE CONJUNCȚIONALE au rol de conjuncții în cadrul propozițiilor și al frazelor.

În componența lor intră substantive, pronume relative și nehotărâte, verbe, adverbe, prepoziții și locuțiuni prepoziționale și obligatoriu un element cu rol joncțional:

• conjuncție: *precum și, numai că, din cauză că, cu toate că, măcar să, măcar de, fără ca să, așa încât;*

• pronumele relativ *ce* sau adjectivul relativ *cât (cătă): de vreme ce, din moment ce, în timp ce, cât timp, câtă vreme, până ce, după ce* etc.;

• un adverb relativ: *în caz când, ca și când, cu cât, de cum, pe cât* etc.

Locuțiunile conjuncționale se clasifică după natura raporturilor sintactice pe care le creează în enunț:

a) **locuțiuni conjuncționale coordonatoare**:

• **copulative**: *cât și, cum și, ca și, precum și;*

• **adversative**: *în schimb, decât că, numai că, numai cât;*

• **concluzive**: *ca atare, în concluzie, în consecință, cu alte cuvinte, prin urmare, drept care, carevasăzică;*

b) **locuțiuni conjuncționale subordonatoare**, de regulă specializate pentru introducerea unor propoziții subordonate circumstanțiale:

• **de timp**: *până când să, până să, în timp ce, în vreme ce, ori de câte ori, îndată ce, odată ce, după ce, până ce, chiar și când, de cum, pe când;*

• **de mod**: *de parcă, fără să, fără ca să, în ce fel să, în ce chip să, de ce (= cu cât), pe măsură ce, ca și cum, ca și când, cu cât, de cum, decât să, după cum, după cât, față de cum, față de cât, întru cât, pe cât etc.;*

• **de cauză**: *din cauză că, din pricină că, pe motiv că, pentru că, sub pretext că, de vreme ce, din moment ce, odată ce, câtă vreme, față de cum, față de cât;*

• **de scop**: *pentru ca să, nu cumva să, nu care cumva să* etc.;

• **concesive**: *chiar dacă, chiar de, chiar să, chit că, cu toate că, (și) fără să, fără ca să, las(ă) că, măcar că, măcar de, măcar să, nici dacă, nici de, nici să, și dacă, și de, și să;*

• **condiționale**: *în caz că, în caz când, la caz că, la caz când;*

• **consecutive**: *așa încât, așa că, încât să.*

Observație! Propozițiile circumstanțiale de cauză, concesive, condiționale și consecutive construite cu locuțiuni conjuncționale specializate (explicitate mai sus) se despart obligatoriu de regentă prin virgulă: ***Pentru că** a plouat*, am amânat excursia. ***Chiar dacă** mă rogi*, nu te iert. ***În caz că** va ploua*, vom amâna excursia. Am calculat plecarea de acasă, ***încât să** ajung la timp la școală.*

Scanned with OKEN Scanner

În limba română există şi părţi de vorbire care au un număr mai redus de locuţiuni:

- **locuţiuni pronominale nehotărâte**: *cine ştie cine* („cineva, oarecine"), *cine ştie ce* („ceva"), *nu ştiu cine* („cineva, oarecine"), *nu ştiu ce* („ceva"), *câte şi mai câte* („multe"), *câte toate* („multe"): Nu am cumpărat *cine ştie ce*; unele dintre acestea pot fi folosite şi ca locuţiuni adjectivale nehotărâte (Nu avea *cine ştie ce* valoare) sau chiar substantivizate: Spectacolul acesta are *un nu ştiu ce*.
- **locuţiuni pronominale negative**: *nici cât negru sub unghie* („nimic"), *nici ţipenie de om* („nimeni"). Acestea pot avea funcţii sintactice ca ale pronumelor negative: Nu se vedea *nici ţipenie de om*. Nu i-a dat de zestre *nici cât negru sub unghie*.
- **locuţiuni interjecţionale**, adică grupuri de cuvinte cu înţeles unitar, echivalente cu interjecţii: *bună treabă!, ca să vezi!, drăgăliţă Doamne!, Doamne fereşte!, slavă Domnului!, păcatele mele!, vai de mine!* etc.

Manualele CORINT 1, NICULESCU

G. CĂLINESCU

G. CĂLINESCU (1899-1965). Critic şi istoric literar, prozator, poet, publicist. Încheie şirul de scriitori prolifici de tip enciclopedic din literatura română, cuprinzând, cu realizări notabile, toate câmpurile de creaţie: istorie şi critică literară, proză, poezie, dramaturgie, publicistică. Faima constantă de care se bucură se datorează celor două remarcabile studii despre Mihai Eminescu, „Viaţa lui Mihai Eminescu" (1932) şi „Opera lui Mihai Eminescu" (1934), şi inimitabilei „Istorii a literaturii române de la origini până în prezent" (1941), imensă frescă a literaturii noastre, impresionantă prin dimensiunile monumentale, prin multitudinea de date biografice, istorice, economice, de epocă, prin analizele profunde şi adecvate ale operelor şi ale scriitorilor şi prin stilul de o incontestabilă originalitate. Activitatea sa de istoric şi de critic literar, cu o voce inconfundabilă în epocă, este mult mai bogată, cuprinzând, de la debutul cu „Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldova dei secoli XVII e XVIII" (1925), şi „Viaţa lui Ion Creangă" (1938), „Principii de estetică" (1939), „Istoria literaturii române. Compendiu" (1945), „Impresii asupra literaturii spaniole" (1946), studii monografice despre „Nicolae Filimon" (1959) şi „Gr. M. Alexandrescu" (1962), „Vasile Alecsandri" (1965), „Estetica basmului" (1965). Versurile sunt cuprinse în „Lauda lucrurilor" (1937), iar teatrul în volumele „Şun sau Calea netulburată" (1943) şi „Teatru" (1965).

Creaţia de romancier pare să treacă în al doilea plan de valoare numai datorită uriaşei umbre pe care o întinde, peste veac, opera de istoric şi de critic literar. Vocaţia de romancier pare să fie, şi ea, înnăscută şi se exercită cu naturaleţe şi siguranţă încă de la început, în „Cartea nunţii" (1933), apoi în „Enigma Otiliei" (1938), „Bietul Ioanide" (1953), „Scrinul negru" (1960).

„Cartea nunţii", după cum mărturiseşte însuşi Călinescu, este „un roman liric, la modul grec, luând ca model «Daphnis şi Chloe» de Longos", un exerciţiu pregătitor pentru construcţiile epice mai ample de mai târziu. Este un roman de dragoste în care scriitorul introduce temele şi obiectele moderne ale vieţii citadine din perioada interbelică, sportul, automobilul, călătoriile în străinătate, plajele estivale, personaje adolescentine, surprinse în mediul şcolar sau în implicaţii erotice. Personajele apar şi dispar meteoric de pe scenă: Lola, Dora, Medy, bătăiile din „casa cu molii", nubila Vera, tânărul Jim Marinescu, de curând întors de la studii din Italia. „Bietul Ioanide"

Scanned with OKEN Scanner

şi „Scrinul negru" sunt romane de epocă, în manieră balzaciană, descriind scena furtunoasă a anilor interbelici şi postbelici, cu toate luptele politice, duse de legionari sau de comunişti, o lume cu adevărat în mişcare, cu transformări profunde ale claselor sociale, cu destine irepresibil marcate de schimbarea regimurilor politice. O lume în acelaşi timp de mucava, cu puţine personaje animate de idealuri înalte, memorabil fiind arhitectul Ioanide, celelalte, din protipendada bucureşteană, Caty Zănoagă, un fel de doamnă Bovary, Hagienuş, în închipuirea sa o reîncarnare a lui Alexandru cel Mare, Gaitany, Sufleţel, Gavrilcea, fiind, în măsuri diferite, groteşti, formând o lume decadentă, cea a aristocraţiei interbelice, anihilată de o agresivă lume comunistă, cu orizonturi înguste, unde „caracterele" mor ucise de gloanţele legionarilor sau de caruselul de neoprit al istoriei.

ENIGMA OTILIEI

Repere analitice

GENEZA ROMANULUI. REALITATE ŞI FICŢIUNE:

- romanul se bazează pe unele aspecte ale experienţei de viaţă a adolescentului G. Călinescu, mărturisite de el însuşi: „Copil fiind, am cunoscut în mediul familial o fată cu mult mai în vârstă decât mine şi care îmi era rudă. Nimic de ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta; nici nu ştiam că există dragostea. Acea Otilie, căci aşa se numea, îmi inspira respect, pentru că îmi dăduse o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustraţii. Cred că urmase un institut străin... [...] Ori de câte ori admiraţia mea a înregistrat o fiinţă feminină, în ea era un minimum de Otilia.";
- „Enigma Otiliei" traduce, în acelaşi timp, un spirit ascuţit al observaţiei realiste a mediilor sociale, a figurilor umane, a detaliilor spaţiale, în sensul romanului obiectiv de factură balzaciană, al cărui adept declarat G. Călinescu era;
- scriitorul însuşi teoretizează tipologia personajelor, de fapt propriul act de creaţie, motivându-şi alegerea şi structurarea personajelor în şase tipuri de personaje reprezentative: „**1.** Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viaţă, subordonând toate afecţiunile acestei pasiuni: ambiţiosul plat, comun. **2.** Istoria ambiţiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare grandilocventă şi geniul posac. **3.** Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice. **4.** Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugându-şi viaţa şi familia în experienţe erotice tardive. **5.** Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiţi ei înşişi în viaţă, îşi revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alţii şi apăsătoare pentru propria progenitură. **6.** Istoria incapacităţii de adaptare, care nu duce la lirism ca în nuvelistica noastră, ci la invidie." („Câteva cuvinte despre roman", 1938); parţial, cu adaptări la acţiunea romanului, această tipologie este reprezentată în „Enigma Otiliei".

TIPOLOGIA ROMANULUI:

- după tematică:
  - **roman social de inspiraţie citadină**, care creează o frescă a societăţii româneşti de la începutul secolului al XX-lea; **tema** principală este **istoria unei moşteniri**, secundare fiind **tema orfanului**, cea **a paternităţii eşuate** sau cea **a mediilor periferice**;
  - **roman de familie** (prezintă aspecte ale vieţii familiilor Giurgiuveanu şi Tulea);
  - **roman de dragoste** (prezintă dragostea ingenuă, romantică, a personajelor principale, Felix şi Otilia);
  - **roman al formării** intelectuale (a lui Felix Sima);

Scanned with OKEN Scanner

- după tehnica narativă: **roman obiectiv** de factură balzaciană, prin obiectivitatea observației realiste, veridicitatea reperelor spațiale și temporale, tehnica detaliului semnificativ;
- după curentul literar în care se încadrează: **roman realist**;
- după amploarea epică: **roman-frescă**; oferă o imagine panoramică asupra vieții bucureștene la la început de secol douăzeci.

CONSTRUCȚIA SCENARIULUI NARATIV:

- **narator obiectiv**, **omniscient** și **omniprezent**; relatarea se face pe un ton neutru și impersonal, fără intervenții în acțiune și fără opinii personale;
- **viziunea narativă** este „**dindărăt**", autorul folosind **focalizarea progresivă**, de la cea **externă**, prin prezentarea riguroasă și detaliată a reperelor spațiale și temporale ale acțiunii (descrierea străzii Antim, a interioarelor, a detaliilor arhitectonice etc.), la **focalizarea internă** și la **focalizarea zero**, prin care autorul oferă imaginea completă a unei lumi; pentru relevarea trăsăturilor personajului central, Otilia, se folosește **focalizarea multiplă**, reflectarea în mai multe oglinzi, proiecția imaginii acesteia în conștiința celorlalte personaje, devenite astfel **personaje-reflector**;
- **relațiile spațiale**: în romanul de factură balzaciană, atenția naratorului se concentrează asupra reperelor spațiale, prin redarea amănunțită, în chip cinematografic, a detaliilor, textul dobândind aspectul de construcție arhitectonică masivă, cu elemente de simetrie; descrierea străzii de la începutul romanului este conturată precis, în linii clasice: „În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nicio casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, și uscăciunea, care umfla lemnăria, făceau din strada bucureșteană o caricatură în moloz a unei străzi italice."; descrierea exterioarelor este minuțioasă, conturând imaginea de ansamblu a unei „străzi italice" degradate, nereușite; stilul casei este eterogen, un amestec încărcat de mai multe influențe arhitectonice; „ciubucăria, ridiculă prin grandoare", exprimă lipsa de gust estetic, dar și lucrul ușor deteriorabil, ruina avansată, umezeala ce se instaurează definitiv și „umfla lemnăria"; imaginea generală este de „caricatură în moloz a unei străzi italice", semnificativă pentru personajele care o locuiesc și care își află destinul în acest cadru de referință; în aceeași viziune, a detaliului semnificativ pentru definirea personajului, este privită și casa lui Leonida Pascalopol, aflată pe Calea Victoriei, nu departe de Biserica Albă; scara are o „balustradă de fier forjat", „știarsă față de noua arhitectură a capitalei", cu o mică tăbliță de email pe care scrie „Leonida Pascalopol"; sălile sunt înalte, ușile late și frontoanele de lemn, „tavanurile decorate cu stucuri"; pereții sunt tapisați cu hârtie, iar de tavan atârnă lămpi electrice; picturile murale amintesc de încăperile vilelor romane, iar la capetele scării se află doi îngeri din ceară, tociți și lucioși; într-o cameră se află „o sofa joasă enormă", acoperită de un mare chilim; pe un perete se pot observa „iatagane, pistoale cu mânere sidefate, o tolbă cu săgeți exotice"; deasupra sofalei atârnă nenumărate candele de argint, iar în preajmă se află scaune în formă X, mici picturi cu imagini din Bosfor, un teanc de registre și o mașină de scris „Yost"; casa e plină de obiecte de preț, „o copie veche după Salvator Rosa, reprezentând un peisaj marin napolitan, un Grigorescu autentic, o culă de Juan Alpar și alte câteva tablouri, centrate în jurul unui portret mare al unui tânăr student de universitate germană, în uniformă de asociație goliardică";

Scanned with OKEN Scanner

- **timpul** este **linear**, existând de regulă o coincidență între timpul evenimentelor și timpul discursului; în **prezentarea cronologică** a evenimentelor, naratorul face **pauze descriptive**, prezentând **peisaje**, **portrete**, **obiecte** etc.; din complexitatea relațiilor spațiale și temporale rezultă particularitățile compoziționale ale romanului, privitoare la incipit, final, elemente de înlănțuire și de alternanță a secvențelor narative, coerența, relațiile de simetrie;
- **incipitul**, gradat, cu evoluție lentă, fixează cu precizie timpul și spațiul acțiunii („Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim [...].”), inaugurând, în roman, tehnica descriptivă predilectă la G. Călinescu, a decorurilor patinate de timp, a detaliilor dense, puse sub lupă și analizate cu multiple conotații; treptat, în cadrul observației de tip realist sunt cuprinse noi spații și noi personaje, cu sugestii pentru conflictul care urmează;
- **finalul** reia, simetric, imaginea străzii Antim, revăzută după mulți ani de Felix Sima; romanul „Enigma Otiliei”, numit în intenția scriitorului și „Părinții Otiliei”, este o scriere ciclică, pornind dintr-un punct inițial pentru a se opri exact în locul de plecare, în strada Antim, însă pe o altă buclă temporală; este un **final închis**, care comunică destinul personajelor implicate în conflictul principal: Stănică Rațiu s-a despărțit de Olimpia și s-a căsătorit cu Georgeta, devenind un om de mare influență, Pascalopol s-a căsătorit cu Otilia, dar, om de un bun gust și de bună credință, îi redă libertatea, Felix își împlinește cariera, devenind medic „de succes”, iar amintirea străzii unde odinioară moș Costache Giurgiuveanu îi spunea ezitant „– Nu-nu-nu știu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc...”, acum părăsită, după tragerea cortinei, îi revine obsedant în minte;
- acțiunea se desfășoară pe **două planuri narative**: destinul tânărului Felix Sima, incluzând și povestea lui de dragoste cu Otilia Mărculescu; istoria moștenirii lui Costache Giurgiuveanu; există o **alternanță a planurilor narative**, care îmbină, contrapunctic, atenția asupra celor două personaje principale, Felix și Otilia, cu lupta pentru dobândirea moștenirii lui Costache Giurgiuveanu;
- **relațiile de simetrie** se exprimă printr-o anume **ciclicitate** specifică scrierilor realiste, bazate pe relevarea unor destine repetabile, tipice; există o simetrie a textului, care începe și se încheie cu imaginea străzii Antim, dar și a casei lui Costache Giurgiuveanu, enigmatică în final, tristă, peste care s-a așternut definitiv patina timpului; locurile rămân, numai personajele care le populau dispar, confirmându-se premoniția involuntară a lui Costache Giurgiuveanu de la începutul romanului: „Aici nu stă *nimeni*!”; circularitatea romanului este perfectă: ciclul temporal s-a terminat pentru o serie de personaje, în vreme ce pentru altele a constituit afirmarea lor temporară.

PERSONAJELE:

- romanul cuprinde un număr însemnat de personaje, prin care se dă veridicitate unui anumit mediu social;
- **personaje principale**: Otilia Mărculescu, Felix Sima, Costache Giurgiuveanu, Leonida Pascalopol, Aglae Tulea, Stănică Rațiu;
- **personaje secundare**: Simion Tulea, soțul Aglaei, Olimpia, Aurica și Titi, copiii acesteia; Georgeta, femeia de lume, studentul Weissmann, colegul lui Felix, doctorul Vasiliad;
- **tipologia personajelor**: personajele principale ale romanului se încadrează, în bună măsură, tiparelor caracterologice teoretizate de G. Călinescu:
  - Felix Sima este **tânărul onest** care își caută, cu insistență, un drum în viață;

Scanned with OKEN Scanner

- Stănică Raţiu e **arivistul ambiţios** şi **plat**, folosind toate mijloacele pentru parvenire;

- Pascalopol este **bărbatul matur**, care îşi îndreaptă cu multă discreţie şi cu rafinament afecţiunea tardivă către Otilia;

- Aglae Tulea, „baba absolută", se subordonează cel mai bine rolului predestinat, revărsându-şi energiile neconsumate asupra propriilor odrasle, devenind „odioase pentru alţii şi apăsătoare pentru propria progenitură";

- Costache Giurgiuveanu este prin excelenţă **tipul avarului**, ceva mai umanizat decât cele clasice, de felul balzacianului Gobseck;

- Otilia, personaj greu de clasificat, tocmai **enigma** personalităţii ei, **misterul feminin**, fiind tema dominantă a romanului, sugerată şi de titlul acestuia;

- **tipologia personajelor secundare**: **nebunul**, reprezentat de Simion Tulea, Georgeta, **amanta**, Aurica, **fata bătrână**, invidioasă, Weissmann, **doctorul**.

ASPECTE STILISTICE:

- stilul lui G. Călinescu se remarcă, între altele, prin:

- **tehnica detaliului**, ca efect al „oglindirii" ca metodă de creaţie, preluată din romanul de tip balzacian, oferă un volum apreciabil de informaţii, prin care se accentuează caracterul verosimil al lumii create şi se definesc, extrem de sugestiv, personajele, în mod indirect, prin mediul de viaţă, prin obiecte preferate, prin amenajarea interioarelor etc.;

- **arta portretului**, cultivată de scriitor cu rafinament, prin corelaţie deplină între detaliul fizic şi trăsăturile de caracter ale personajelor, portrete memorabile fiind cele realizate lui Costache Giurgiuveanu, Aglaei Tulea, Otiliei etc.;

- asumarea rolului de **narator total**, care interpretează „singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor" (Nicolae Manolescu).

Comentariu literar

„Enigma Otiliei" (1938), roman clasic, de tip balzacian, focalizează mai multe spaţii ale ficţiunii, determinate de tot atâtea teme literare: e un **roman al moştenirii**, **al orfanului**, **al paternităţii eşuate**, **al mediilor periferice**, într-o lume bucureşteană de la începutul secolului douăzeci, aflată sub influenţa covârşitoare a banului. „Zeul la care se închină toţi este banul", spunea Balzac şi acest lucru este, în ordinea socială, defectul de caracter al majorităţii personajelor, motivaţie determinantă pentru acţiunile proprii şi, pentru unele dintre ele, cauză a extincţiei finale. În cazul lui Costache Giurgiuveanu, manifestarea sentimentului de paternitate faţă de Otilia Mărculescu este înfrântă de reticenţa de a pune averea pe numele ei. Moş Costache moare fără a mai apuca să o apere pe Otilia de sărăcie, înscriindu-se în tipologia generală a indivizilor obsedaţi de patima banilor, dar pedepsiţi de soartă pentru lăcomia şi trufia inerente acesteia. Ideea de paternitate apare şi în cazul moşierului Pascalopol, care nu se decide dacă o iubeşte parental pe Otilia sau ca un bărbat autentic. Relaţia fraternă dintre Aglae şi Costache se degradează tot din perspectiva moştenirii pe care trebuie să o primească tânăra fată. Pentru Stănică Raţiu, ideea de paternitate este demagogică, el limitându-se la discursuri despre familie, ţinute în orice împrejurare, cele mai multe izvorâte din intenţia de a strânge bani şi de a parveni cu orice preţ.

Scanned with OKEN Scanner

În acest orizont tematic, G. Călinescu așază o tipologie caracterială bine conturată, cu punct de plecare declarat în opera literară a lui Balzac, pentru care scriitorul român a manifestat o constantă admirație. G. Călinescu consideră, în studiul „Câteva cuvinte despre roman" (1938), că o astfel de scriere dobândește „o înaltă semnificație umană", transformându-se din „document istoric" în „document fictiv", dacă așază la temelie o viziune caracterologică fundamentală, reflectată în tipologia personajelor. Întrucât „subiecte de roman nu sunt decât puține", tipologia personajelor, „lista acestora se poate întocmi dinainte", G. Călinescu teoretizându-și astfel propriul act de creație și motivându-și alegerea și structurarea personajelor. Șase tipuri de personaje pot să cumuleze astfel ariile tematice ale unui roman modern:

„1. Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonând toate afecțiunile acestei pasiuni: ambițiosul plat, comun.

2. Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare grandilocventă și geniul posac.

3. Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice.

4. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugându-și viața și familia în experiențe erotice tardive.

5. Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură.

6. Istoria incapacității de adaptare, care nu duce la lirism ca în nuvelistica noastră, ci la invidie."

Că însuși G. Călinescu a respectat rețetele proprii rămâne de discutat. Personajele principale ale romanului se încadrează totuși, în bună măsură, în aceste tipare caracterologice: Felix Sima este **tânărul onest** care își caută, cu destulă insistență, un drum în viață, Stănică Rațiu e **arivistul ambițios** și **plat**, folosind toate mijloacele pentru parvenire, Pascalopol este desigur **„bărbatul matur"**, care își îndreaptă cu multă discreție și cu rafinament afecțiunea tardivă către Otilia. Aglae Tulea, „baba absolută", se subordonează cel mai bine rolului predestinat, revărsându-și energiile neconsumate asupra propriilor odrasle, devenind, în adevăr, „odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură". Costache Giurgiuveanu, greu încadrabil în schema de mai sus, este prin excelență **tipul avarului**, ceva mai umanizat decât cele clasice, de felul balzacianului Gobseck, iar Otilia este destul de dificil de clasificat, tocmai **enigma personalității** ei fiind tema dominantă a romanului, sugerată și de titlul acestuia.

Scriitorul manifestă atenție și **rigoare clasică** și pentru structura romanului, așezată sub semnul **simetriei semnificative**, cu infinită grijă pentru precizarea **locului** și a **timpului** acțiunii: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim [...].". Romanul se sfârșește la fel, tot pe strada Antim, unde își făcuse apariția cu ani în urmă tânărul student Felix, fiul doctorului Sima. În acest ciclu temporal au loc toate intrigile propuse de autor, erodarea treptată a personajelor, împinse spre final de vârsta biologică și cea socială, ca o confirmare a ideii că în romanul de tip balzacian viața este, mai devreme sau mai târziu, „istoria unui eșec". În acest moment, al sfârșitului, simetric începutului, doar decorul pare același, personajele dispărând cu totul, ca într-o stranie piesă de teatru: „Prefacerile nu schimbaseră cu totul caracterul străzii. Casa lui moș Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ținută cu un lanț, și curtea toată năpădită de scaieți. Nu mai părea să

Scanned with OKEN Scanner

fie locuită. Cele patru ferestre din față, de o înălțime absurdă, înălțau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea ușă gotică avea geamurile plesnite. Felix își aduse aminte de seara când venise cu valiza în mână și trăsese de schelălăitorul clopoțel. I se păru că țeasta lucioasă a lui moș Costache apare la ușă și vechile vorbe îi răsunară limpede la ureche: «Aici nu stă *nimeni!*»". Înțelesul cuvântului „nimeni" poate fi dat cu ușurință: locuitorii unor astfel de case nu sunt personaje veritabile, ci sunt ipostaze trecătoare, „măștile" efemere dintr-un spectacol repetabil, ce vor fi înlocuite de altele. Casa pare, așadar, nelocuită, supusă unei inerente „prăbușiri", similară celei ilustrate de Edgar Allan Poe în „Prăbușirea casei Usher", prăbușire nu neapărat fizică, ci în plan simbolic.

În acest interval de spațiu-timp, se dezvăluie lumea Bucureștilor de la începutul secolului douăzeci, obosită existențial, cu intrigi puține, cu „drame mari", consumate în interiorul sordid al caselor vetuste, personajele mișcându-se inexorabil între naștere și moarte, în grija sau cu spaima pentru ziua de mâine, tradusă, în lumea modernă, prin dorința de posesiune a banilor și a bunurilor materiale. O lume în care, cum reiese din roman, temporalitatea lentă a derulării evenimentelor este dictată de bătrâni, de obicei posesori ai averilor, de la care se așteaptă, prin moșteniri tardive, o iluzorie salvare materială. Pe aceste coordonate, lumea citadină evoluează încet, cu o amplă gamă de manifestări, cu galeria de figuri de ceară, tipice prin repetabilitate caracterologică, neverosimile și bizare prin intrigi și prin mod de existență. Purtările lor sunt marcate de patina timpului, iar atitudinile existențiale, dacă nu sunt vag romantice, cum este cazul lui Pascalopol, sunt dictate de interesele stricte ale biologicului și ale materialului. Aceste personaje sunt conduse, în bună măsură, de **instincte**: **instinctul avariției** al conservării prin avere, la moș Costache, **instinctul înavuțirii** în cazul lui Stănică Rațiu, **instinctul nonpatern**, relevant pentru orfanii Otilia și Felix, **instinctul posesiunii nelimitate**, în cazul Aglaei și al Auricăi.

Într-un simbolic **incipit** al romanului, avarul Costache Giurgiuveanu, aproape fantomatic, trăind într-un peisaj de epocă îmbătrânit, își face apariția încet, cu „o greutate extraordinară și cu o iritantă încetineală", pertractând, așa cum a făcut toată viața, înainte de a-i deschide noului sosit, nepotul său Felix Sima, incapabil să răspundă decât după multe încercări ale tânărului: „– Nu-nu-nu știu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc...". Pertractarea, dincolo de a ascunde o încetineală a minții, sugerează, încă de la începutul romanului, o trăsătură de caracter, o atitudine discretă de a-și proteja banii; persoanele care sună la ușă pot fi farsori, creditori sau cerșetori, toți interesați să câștige bani.

Majoritatea personajelor întâlnite de Felix Sima la sosirea în București fac parte dintr-o galerie topologică uzitată de romanul realist: moș Costache locuiește într-o casă asemănătoare lui, descrisă cu minuție de scriitor în primele două pagini ale romanului tocmai pentru a-l caracteriza prin mediul în care trăiește; e înconjurat de fete bătrâne sau de babe, Aurica, Aglae, de personaje cu trăsături dominante ușor de revelat: Simion Tulea are un intelect redus, transmis și fiului său Titi, Stănică Rațiu este prototipul arivistului infernal, care așteaptă să-i moară „sursa de câștig material" pentru a se îmbogăți.

Singură Otilia Mărculescu sparge tiparele clasice și romanul capătă astfel o notă de certă modernitate. Ea este de fapt unicul personaj cu adevărat viu în acest carusel al măștilor: arivistul, avarul, fata bătrână și un om bogat, dar mai în vârstă, Pascalopol. Felix o consideră o ființă ocrotitoare, iar Otilia este mijlocitorul ce-i permite tânărului să cunoască și celelalte caractere ale clanului Tulea. Este o fată fascinantă, naturală, imprevizibilă, cu toate calitățile date de puritatea vârstei adolescentine, sugerate în diverse împrejurări, descrise în tonuri romantice de scriitor, inconfundabilă prin portretul ei cu trăsături delicate, pline de tinerețe și de inocență: „... un cap prelung și tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând până pe

Scanned with OKEN Scanner

umeri [...] Fata, subțiratică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc şi cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu francheţe un braţ gol şi delicat.". Personajul se autocaracterizează de mai multe ori: „Ce sentimentală sunt!". Pe Felix îl întreabă cu ingenuitate dacă vor să fugă împreună şi îl pofteşte în prima noapte să doarmă la ea în cameră, amenajându-şi un alt loc pentru dormit. Camera ei este plină de nimicuri femeieşti, pentru care o fată bătrână ca Aurica este invidioasă. Deruta pe care o stârneşte provine din faptul că oscilează de la o extremă la alta, nenorocul ei fiind de a se mişca într-o lume orânduită în tipare. Otilia este totuşi un personaj enigmatic, ipostază a eternului feminin, reuşind să se manifeste cu toată prospeţimea într-un mediu ostil, condus de interese meschine şi mercantile. Portretul ei complex se constituie prin focalizare multiplă, poliedrică, prin modul de reflectare în ochii celorlalte personaje ale romanului, devenite, din punct de vedere narativ, personaje-reflector. Faţă de Otilia, bărbaţii arată un interes mai vizibil sau mai discret, admiraţie sau dragoste, care o situează în permanenţă în centrul atenţiei. Felix simte pentru ea o dragoste pură, uneori chinuită de incertitudini, Pascalopol, care o cunoaşte pe Otilia de când era mică, adoptă o atitudine paternă, târziu schimbată în sentimente de dragoste autentică, moş Costache îşi împarte grija sinceră pentru fată cu aceea chinuitoare pentru bani. Personajele feminine, cele din clanul Tulea, îi arată Otiliei o antipatie făţişă şi constantă, văzând mai întâi în ea o rivală de neînvins la moştenirea lui Costache, apoi din invidie feminină faţă de calităţile ei fizice şi morale evidente, Otilia depăşindu-le, din acest punct de vedere, pe Aurica şi pe Olimpia, inexpresiva soţie a lui Stănică Raţiu. Aglae manifestă faţă de fată ură şi dispreţ, sentimente traduse prin invective şi prin insulte, Otilia fiind pentru ea „orfană", „dezmăţată", „stricată".

Aglae Tulea este sora lui moş Costache şi mamă a trei copii: Titi, Aurica şi Olimpia, toţi marcaţi de tare fiziologice, unele de natură genetică. Titi, abulic, nu este capabil să se concentreze în timpul lecţiilor de franceză ţinute de Felix, singura lui abilitate fiind să deseneze. Se căsătoreşte cu Ana Sohaţchi, soră a unor ofiţeri de carieră, şi este monitorizat în permanenţă de mama lui, care îi aduce rufărie şi îi dă sfaturi soţiei sale despre preferinţele lui culinare, apoi se desparte de aceasta din urmă când o vede prea mult în compania lui Stănică Raţiu. Aglae agresează pe oricine, cu o răutate de multe ori gratuită; când aude că Felix e primit în casa lui moş Costache Giurgiuveanu, pentru a merge la facultate, ea îi spune: „N-am ştiut: faci azil de orfani.". Aglae conduce totul în propria casă: îl ţine din scurt pe Simion, face şi desface căsătoriile copiilor, la întoarcerea Olimpiei simulează supărarea, deşi este mulţumită că aceasta are ca soţ un avocat. „Baba absolută" este extrem de invidioasă: Felix descoperă că „prin ochii Aglaei şi ai Auricăi trecură fulgere scurte" când Pascalopol îi oferă Otiliei un inel cu safire.

Aurica, fată nemăritată, sortită decrepitudinii timpurii, e incapabilă de a se desprinde dintr-un mediu insalubru, visând poveşti de dragoste imposibile. Tipologic vorbind, ea va deveni o mătuşă încremenită într-o tinereţe trecută, locuitoare a unei „case cu molii" din mahala, cum este aceea ilustrată de scriitor în romanul anterior, „Cartea nunţii" (1932). Aurica e geloasă pe succesul Otiliei, aceasta putând atrage privirile bărbaţilor tocmai prin caracterul său enigmatic. Aurica tinde să-l atragă pe Felix prin diverse metode, încercând să se închidă cu el în camere izolate şi plângându-se că îşi pierde onoarea sau pregătindu-i prăjituri, priceperea gastronomică fiind, de fapt, singura ei calitate reală. Refuzată, va încerca să intre în contact cu o mulţime de pretendenţi posibili, în speranţa vană a unei căsătorii, cu Pascalopol, cu Weissmann, năzuind să-şi găsească, dacă nu soţ, cel puţin un iubit. Aurica este imaginea Aglaei din tinereţe; singura sa aventură este atunci

Scanned with OKEN Scanner

când un elev la şcoala militară o urmează până acasă, dar renunță văzând caracterul auster al locuinței. Vina pentru neşansa proprie, crede ea, aparține dezmățatelor mai tinere, de felul Otiliei.

Leonida Pascalopol este, prin prezența sa în strada Antim, un personaj de contrast, prin rafinament şi afectivitate. Este „un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuşi evitând impresia de exces, cărnos la față şi rumen ca un negustor". Pascalopol se trage dintr-o familie „cu puțin sânge grecesc"; fusese student la Bonn, apoi în Franța, dar îşi abandonase studiile, având obligații familiale care îl îndepărtează de învățătură. Interiorul casei sale este amplu decorat, dând impresia unui om de bun gust, în total contrast cu avariția ce se revarsă asupra casei lui Costache. Moşia lui Pascalopol este un exemplu concludent pentru vechimea unui mod de viață, cu reminiscențe aristocratice, diferit de cel întâlnit în strada Antim: „Pascalopol dădu invitații pe mâna unei bătrâne servitoare, ca să se curețe de praf şi să se spele, şi dispăru pentru un sfert de ceas. Când se adunară din nou în sala de la intrare, Pascalopol era îmbrăcat într-un costum de oraş. Le arătă casa. Aceeaşi căutare din apartamentul de la Bucureşti se regăsea şi aici, într-un chip mai rustic [...]. O cameră spre un capăt al coridorului fu destinată lui Felix, alta, la capătul opus, Otiliei. Amândouă erau mobilate cam în acelaşi chip, sumbru, masiv şi cu o solemnitate rustică, pe care o accentuau grinzile de lemn.". Sub aparența de putere şi stăpânire de sine, Pascalopol este totuşi un personaj sensibil: o iubeşte tandru pe Otilia, priveşte cu o mimică de uimire, înspăimântată câteodată, aventurile nevinovate ale acesteia, echitația, urcarea pe stoguri, intrarea în apă.

În mediul evocat în roman, moş Costache suferă o agresiune continuă din partea celorlalți membri ai familiei, care încearcă, pe toate căile, să pună mâna pe o cât mai mare parte din averea lui. Costache Giurgiuveanu, deşi mai uman decât avarii lui Balzac, are şi momente de zgârcenie rară: fură din banii Otiliei sau ai lui Felix, creându-şi o motivație interioară proprie, aceea că o face spre binele orfanilor, ia diverse obiecte din odăile studenților care nu-şi plătesc la timp chiria, le comercializează acestora diverse rechizite şcolare, îi vinde, chiar în pragul morții, o seringă doctorului Weissmann, folosită apoi de acesta chiar în interesul pacientului său. Singurele personaje cu care moş Costache se înțelege bine sunt moşierul Pascalopol, bogat el însuşi, incapabil de meschine interese materiale, şi Otilia, care îl poate ajuta să-şi depăşească spaimele escatologice, moş Costache fiind un personaj speriat, debusolat, ajuns cu resemnare la capătul vieții. Frica lui se amplifică în fața neantului egalizator al morții, cea mai profundă şi mai durabilă spaimă a omului în condițiile determinate, inexorabile ale existenței umane.

Dacă, în privința moştenirii, celelalte personaje se manifestă alert, ca într-o mişcare browniană nestăvilită, moş Costache, în urma căruia timpul se aglomerează fără încetare, se retrage în mod discret de pe scenă, uitând, în vechiul său stil, să asigure protecție personajelor favorite, în ultimă instanță Otiliei, căreia nu-i lasă nimic moştenire. Atacul de cord suferit de el va prilejui intervenția grotescă a prădătorilor în spațiul rămas fără stăpân. Scena este diabolică: încă înainte de a muri bătrânul, Stănică Rațiu, uşor de recunoscut într-o posibilă carieră viitoare de politician, începe a scotoci printre hainele vechi ale lui moş Costache, pentru a-i găsi testamentul. Aglae se instalează bine în domeniul pe cale de a fi cucerit: „– Aici e casa fratelui meu, şi eu sunt unica lui soră. Nimic nu se mişcă aici în casă şi nimeni nu s-atinge de nimic". Personajele hrăpărețe se îngrămădesc la festinul morții lui moş Costache, pentru a pune mâna pe o cât mai consistentă parte din avere. În antiteză cu acestea, personajele mai slabe, incapabile să lupte crâncen, pe viață şi pe moarte, pentru existența materială, de genul Otiliei, pierd în fața clanului coalizat. Scena prânzului pe patul

Scanned with OKEN Scanner

de moarte al lui moş Costache este grotescă: parcă pentru a-şi pune în evidenţă instinctele vitale, ameninţate virtual de viitorul deces, Stănică Raţiu cere să taie o bucată groasă de salam şi bea lichior. Prin comportamentul său, Raţiu seamănă cu Lică Trubadurul şi cu Tănase Scatiu. Bolnavul, singurul incapabil de mişcare, asistă neputincios la întreaga scenă. Gesturile personajelor sunt artificializate, dar pentru ele totul este normal, chiar să mănânce în faţa unui om aflat în pragul morţii, având, de fapt, ferocitatea ochilor animalului de pradă în faţa victimei, privirea impersonală, rece, incapabilă de a mai exprima un sentiment uman: „– Otilio, scumpo, fă-mi plăcerea, tu nu vezi ce e pe noi? ce, tu nu crezi că noi nu ştim ce e durerea? parcă pe noi nu ne doare că moş Costache a mu... vreau să zic e bolnav? Da' lasă, bun e Dumnezeu, s-o alege într-un fel. Vino la masă, întremează-te!".

Pentru clanul Tulea, decesul lui Costache nu este decât un fenomen normal într-un lung şir de evenimente ce respectă cauzalitatea. Moartea personajului se petrece într-un decor jalnic, acelaşi în care se desfăşurase întreaga lui viaţă: elementele decorului sunt simple, iar îmbrăcămintea, formată din ciorapi de lână groasă, ghete de gumilastic şi nădragi de stambă colorată, îi fixează definitiv condiţia de avar incorigibil. Gesturile lui finale sunt tot ale unui Harpagon sau Hagi-Tudose: chiar în ultimele clipe, îi oferă lui Weissmann o seringă contra cost, cu care să fie injectat. Teama lui este de a nu fi furat, Costache observând cu ochi buni sosirea unor personaje în care are încredere, Pascalopol şi doctorul Stratulat. Şi în acest cadru grotesc, Titi este un personaj rămas la mintea copiilor, care se leagănă de fiecare dată când capacitatea sa de înţelegere dă peste obstacole de netrecut.

Cu această **ciclicitate a creaţiei**, romanul se încheie, în timp ce lumea personajelor se scufundă încet în neant, se estompează. După moartea lui Costache Giurgiuveanu, Stănică Raţiu se desparte de Olimpia şi se căsătoreşte cu aventuriera Georgeta, deschizând apoi un lanţ de restaurante unde se consumă droguri („Unele gazete de şantaj îl acuză că patronează tripouri şi cercuri de morfinomani."). Pascalopol pleacă în străinătate cu Otilia, apoi se desparte de ea, din proprie iniţiativă, pentru a o elibera de povara unei căsătorii cu un om prea în vârstă. În finalul romanului, Otilia este văzută într-o altă postură, undeva departe, pe un ţărm al unei insule exotice, însă fără farmecul de altădată: „După câteva vorbe banale, moşierul scoase din buzunar o fotografie care înfăţişa o doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută, şi un bărbat exotic, cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Buenos Aires.".

Enigma ei, care a întreţinut vie acţiunea romanului, se spulberă. Otilia, fata însetată de ideal, exuberantă, a devenit o femeie obişnuită, greu de remarcat într-un mediu total anodin. Viaţa ei se apropie de apogeu şi acest lucru vorbeşte de la sine: secrete au numai femeile tinere sau care îşi menţin tinereţea printr-o forţă interioară enigmatică. Fără secrete va rămâne şi Felix, ajuns un doctor renumit, incapabil însă a se opune procesului extincţiei, după cum remarcă sarcastic Stănică Raţiu: „Mai devreme sau mai târziu bolnavul tot moare. E numai o supărare pentru familie, afară de cazul când bolnavul mai poate fi folosit pentru testare.". Prin aceasta, se vede că toate personajele lui G. Călinescu sunt vulnerabile, nerezistând fluxului necruţător al timpului, pierdute într-o lume anonimă, fără intrigi complicate, unde existenţa vegetală şi egalizarea în faţa morţii survin dintr-o oboseală imensă a lumii realiste.

Doar casa rămâne, plină de amintiri, tristă însă, pentru că patina timpului s-a aşternut peste toate încăperile. Ambiguitatea imaginii spaţiale a casei de la începutul scrierii, reticenţa lui moş Costache de a identifica spaţiul locuit de el însuşi fac ca întregul să fie doar o parabolă a unei lumi neveridice, **ersatz** al celor adevărate: ciclicitatea

Scanned with OKEN Scanner

timpului, fără reversibilitatea sacră a întoarcerii **in situ**, la un segment anterior al vieții, duce la destrămarea destinelor umane, la coborârea încetul cu încetul în bezna uitării.

OTILIA. Personaj complex, ilustrat în întregul roman prin viziunea majorității personajelor, care devin **personaje-reflector**, cu principalele trăsături evidențiate în comentariul de bază, Otilia este inocentă, naturală, denotând o **fragilitate mascată**. Moș Costache o privește pe Otilia ca pe o fiică, neîndurându-se, totuși, să-i dea banii ce i se cuvin din moștenire, Pascalopol o protejează în mod patern, neștiind între ce tip de dragoste să aleagă, de părinte sau virilă, Stănică Rațiu o consideră o „protejată" a lui moș Costache, Aurica o vede ca pe o „parvenită", care îi „suflă" bărbații, iar Felix receptează imaginea ei așa cum este în realitate, copilăroasă, generoasă, capabilă de mari gesturi, de pildă „fuga în lume" împreună cu el.

Otilia are o fire oscilantă, uneori imprevizibilă, capabilă de hotărâri extreme. La un moment dat, îi cere lui Felix să fugă în lume cu ea, dar acesta este ezitant, fără mari impulsuri romantice și intenția ei nu se realizează. Caracterul său enigmatic se poate deduce din împrejurări multiple: din descrierea camerei în care locuiește, cu multe sertare, unde își ține darurile primite de la Pascalopol, pentru care este invidiată de Aurica, din relațiile cu celelalte personaje, din preocupările artistice, din interesul pentru muzică. Din clanul pe de strada Antim, este singura cu preocupări intelectuale, ceilalți vegetând într-o viață fără sens. Otilia oscilează între dragostea parentală a lui Leonida Pascalopol și cea a lui Felix, față de care se comportă ocrotitor, deși cei doi tineri sunt de aceeași vârstă. Unele întâmplări o fac să râdă în hohote, cum este aceea când Aurica bate apropouri că nu poate să-și compromită onoarea (moș Costache îi va răspunde că el nu e responsabil de acțiunile minorilor), pentru că îl invitase pe Felix în propria-i cameră, sau când îi oferă plăcinte cu vișine, gătitul constituind de altfel singura calitate a „fetei bătrâne". Atunci când iese cu Pascalopol la plimbare, Otilia îl invită și pe Felix, păstrând relația cu cei doi bărbați într-un spațiu de ambiguitate. Cu toate acestea, pe Felix nu îl împovărează cu o căsnicie prematură, nepotrivită carierei sale, lăsându-l în mediul provincial unde se află, să-și găsească succesul, și, după moartea lui moș Costache, pleacă în străinătate cu Pascalopol. Mai târziu, acesta se desparte de ea, din cauza marii diferențe de vârstă, redându-i libertatea, și ea își găsește fericirea pe alte tărâmuri, departe de țară.

În finalul romanului, de la fata inocentă, „nebunatică", plină de candoare juvenilă, Felix a trecut la imaginea unei femei aparent necunoscute, insistând, prin descriere portretistică, asupra trăsăturilor definitorii ale personajului, o „doamnă foarte picantă, gen actriță întreținută", pe care nici nu o recunoaște din prima clipă. „Speriat", Felix îndulcește liniile portretului, observând că „femeia era frumoasă, cu linii fine", nefiind însă, pentru el, Otilia, „fata nebunatică" rămasă în amintire, pentru că, peste ani, „un aer de platitudine feminină stingea totul". Dacă pentru Pascalopol acea „fată delicioasă" de demult a rămas încă „o enigmă", pentru Felix această „fotografie mișcată" nu mai înseamnă nimic.

AGLAE. Este tipul „babei absolute", „fără cusur în rău", după cum o caracterizează Weissmann, trăsătură tipică manifestată în toate împrejurările. Este aspră cu soțul ei, Simion, pe care-l internează într-un ospiciu, și autoritară cu propriile-i odrasle, Olimpia, Titi și Aurica. Îndată ce moș Costache suferă un atac de cord, Aglae preia conducerea casei, ca un căpitan ce-și simte nava amenințată de vitregiile naturii. Față de Otilia manifestă dușmănie, pentru că fetele ca ea sunt făcute să trăiască discret, cu băieții de casă bună, cum este Titi, lucru ce nu se împlinește, dar și pentru că Otilia se află în atenția lui Felix, a lui Pascalopol și a lui moș Costache.

Felix, personaj-reflector, îi face Aglaiei, prin descriere, prin caracterizare directă, un portret fizic cu sugestii de ordin moral. Este un portret al unei femei mature, cum se spune în text, cu o ținută destul de îngrijită, rezultată din „părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză" și din îmbrăcămintea potrivită vârstei, „bluză de mătase neagră", închisă la gât cu o

Scanned with OKEN Scanner

„mare agrafă de os", cam „sugrumată la mijloc cu un cordon de piele". Prezența unui „cesuleț de aur" marchează interesul pentru bijuterii și pentru lucruri scumpe. Fizionomia este însă mult mai expresivă pentru caracterizarea personajului, având contingență cu psihologia lui. Impresia generală este de antipatie de la prima privire a observatorului, care folosește epitete depreciative, negative. Fața Aglaei este „gălbicioasă", aspect al unei fanări accentuate, buzele sunt „subțiri, acre", semn al unei răutăți pe care nu o poate ascunde, nasul este „încovoiat și acut", specific persoanelor agresive, luptătoare, ochii sunt „bulbucați", cu „aceeași mișcare moale a pleoapelor", asemănând-o cu moș Costache, fratele ei, nu numai ca formă, ci și printr-o anume oboseală existențială, vădită aici și prin obrajii „brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă".

Addenda

Alexandru Piru, 1978

„Călinescu realizează aici romanul citadin cu cea mai bogată galerie de caractere din literatura română. Costache Giurgiuveanu este avarul afectuos față de pupila sa, incapabil de a face ceva pentru ea, Stănică Rațiu, ginerele Aglaei Tulea, e arivistul intrepid, decis să se îmbogățească dintr-o lovitură (smulge banii lui Costache, pricinuindu-i astfel un atac de apoplexie), Felix e tânărul îndrăgostit labil, ezitând să ia o decizie fermă, Leonida Pascalopol, bărbatul matur, generos și altruist, în stare să înțeleagă capriciile unei femei (se va căsători cu Otilia spre a-i acorda apoi libertatea), Simion Tulea, soțul subordonat de soție, alienat de rosturile lui, Titi, fiul său, un apatic rămas prea mult sub tutela maternă, Weissmann, colegul lui Felix, medicul dotat, cu simț practic, doctorul Vasiliad un sceptic. La fel de interesantă e galeria temperamentelor de femei: Aglae e femeia voluntară, mama care își nenorocește cu autoritatea ei familia; Olimpia, fiica sa, nevasta plată, predestinată părăsirii; Aurica, fata care nu se poate mărita, invidioasă; Otilia, exponenta misteriosului și atrăgătorului etern feminin cu instinct practic." .

CAMIL PETRESCU

CAMIL PETRESCU (1894-1957). Prozator, dramaturg, poet și eseist. Alături de Eugen Lovinescu și de G. Călinescu, este una dintre **marile conștiințe literare ale generației interbelice**. Spirit neliniștit, de înaltă intelectualitate, receptiv la experiențele literare ale vremii, Camil Petrescu dă la iveală o operă diversificată ca formă și specii literare, dar unitară în tematică și conținut, cuprinzând poezie, proză, teatru, eseistică, filozofie, chiar note de jurnal și de călătorie:

Poezie:

„Versuri" (1923), scrise sub impresia Primului Război Mondial, încheiat de curând: „cultivă cu o mare virtuozitate apocalipticul" și „teroarea de o primejdie anonimă", războiul apărând „monstruos, universal, hotărât de trâmbițe divine" (G. Călinescu), idei reluate în proză în romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"; tot aici tânărul Camil Petrescu afirmă dramatic: „Eu am văzut idei", temă fundamentală, tratată și în drama „Jocul ielelor".

„Transcendentalia" (1931), poezie filozofică, în care fixează „imposibilitatea spiritului de a cunoaște absolutul" (Eugen Lovinescu).

Romane:

„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (1930), „Patul lui Procust" (1933), „Un om între oameni" (trei volume, 1954-1957), în care scriitorul face concesii ideologice și estetice noii orânduiri instaurate, celei comuniste.

Piese de teatru:

„Jocul ielelor" (1919), „Act venețian" (1919), „Suflete tari" (1925), „Danton" (1924-1925), „Mitică Popescu" (1926), „Mioara" (1923) etc. Aduce o importantă contribuție la dezvoltarea dramei de idei în perioada interbelică.

Scanned with OKEN Scanner

Eseuri, studii şi articole de critică literară, estetică şi filozofie:

„Teze şi antiteze„ (1936), „Modalitatea estetică a teatrului" (1937), „Husserl – o introducere în filosofia fenomenologică" (1938).

Un eseu-pamflet: „Eugen Lovinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile" (1939).

Opera lui Camil Petrescu, oricât de diversificată ar părea aici, „prezintă o excepţională unitate, sub trei aspecte: **al problematicii, al spiritului polemic** în care este scrisă şi **al facturii artistice**". (Ov. S. Crohmălniceanu). Sub aspectul problematicii, întâlnim la Camil Petrescu **o acută dramă a intelectualului,** inculcată atât în romanele sale, „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" şi „Patul lui Procust", cât şi în cele mai reuşite piese de teatru, „Jocul ielelor", „Suflete tari", „Danton", „Act venetian", „Bălcescu".

Eroii lui Camil Petrescu exprimă impactul intelectualului cu lumea înconjurătoare; ei sunt: student sărac, devenit apoi bogat, căsătorit din dragoste (Gheorghidiu), ziarist şi poet (Ladima), conducător politic (Bălcescu, Danton), ostaş (Pietro Gralla), militant social şi politic (Gelu Ruscanu). Sunt însetaţi de absolut, **absolutul în dragoste** (Ştefan Gheorghidiu, Pietro Gralla, Andrei Pietraru), **în justiţie** (Gelu Ruscanu), **în înfăptuirea programelor politice** (Bălcescu). Robespierre, din „Danton", este un spirit mult prea geometric, judecând lumea din perspectiva restrânsă a viziunii sale; în „Jocul ielelor", Gelu Ruscanu se sinucide pentru că nu se face dreptate şi criminalul, Sineşti, nu este pedepsit; în „Act venetian", Pietro Gralla devine extrem de slab în momentul când află că soţia îl înşală cu un personaj mărunt.

Manualele CORINT, SIGMA

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI

PREMISE TEORETICE ALE ROMANULUI MODERN:

- Camil Petrescu este adeptul unei noi formule estetice, promovate de curentul modernist de la „Sburătorul" lui Eugen Lovinescu, vizând trecerea de la romanul de inspiraţie rurală la **romanul citadin**, care oferă scriitorului o mai mare diversitate şi profunzime tematică: „Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măsline, care fumează doi ani o ţigară, cu cârciuma din târguşorul de munte şi gospodăria cu trei cotete a dascălului din Moldova nu se poate face roman şi nici măcar literatură. Literatura presupune fireşte probleme de conştiinţă. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiinţă sunt posibile." („De ce nu avem roman", 1927);
- totodată, scriitorul pune în discuţie tehnicile narative ale romanului obiectiv, în primul rând caracterul omniscient al naratorului, în studiul „Noua structură şi opera lui Marcel Proust" (1934):

„Care e până la Proust concepţia romancierilor, cam din orice şcoală s-ar fi declarat şi oricât de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construcţie raţionalistă, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întâi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără acoperişuri, distanţele nu există, depărtarea în vreme de asemenea nu. În timp ce pune să-ţi vorbească un personaj, el îţi spune în acelaşi alineat unde se găsesc şi celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cât însă poate şti cu adevărat, cât se poate ghici măcar, aţi văzut şi d-voastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitatea originară.

Ca să evit asemenea grave contradicţii, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluţie: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc *eu*... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... [...] Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi...";

- scriitorul abordează așadar teoretic **experiențele literare și estetice** pe care le încearcă asupra romanului; acesta **nu va mai fi factologie pură, simplă relatare de evenimente**, ca în romanul tradițional, ci **acută analiză psihologică**, radiografiere a ecourilor pe care evenimentele le au în conștiința personajelor;
- de aici rezultă și conceptele conexe promovate de Camil Petrescu:

- **autenticitatea**, prin inserarea jurnalului în desfășurarea epică, vocea auctorială fiind la persoana întâi, a **personajului-narator** („Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc *eu*...");

- **substanțialitatea**, prin descrierea prezentului mental, prin „această așezare a *eului* în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin ele e singura realitate înregistrabilă, acest *video* analog lui *cogito*..." (*ibidem*);

- **memoria involuntară, fluxul conștiinței**: „În constituția prezentului, ca atare, în fluxul conștiinței mele, în acea curgere de gânduri, îndoieli, imagini, năzuințe, afirmații, negări absolute, intră și amintirile. [...] Dacă m-aș lăsa în voia amintirii, acum când vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durata pură..." (*ibidem*);

- **anticalofilia**, negarea stilului frumos, căutat, inautentic, propriu romanului tradițional: „Se poate recunoaște în această psihologie alternantă cu «elocința» și scrisul «frumos» nu numai dogma literară a două veacuri, ci chiar o parte constitutivă a literaturii veacului al XIX-lea..." (*ibidem*).

TIPOLOGIA ROMANULUI:

- după tematică:

- **roman citadin**, cu o problematică acută, vizând **puternice drame existențiale și de conștiință, drama intelectualului**, prin inadaptabilitatea personajului principal la mediocritatea vieții cotidiene;

- **roman de dragoste**, „romanul unui sentiment" – gelozia, prin prezentarea evoluției relațiilor dintre personajele principale, Ștefan și Ela Gheorghidiu;

- **roman de război**, care dă o viziune modernă asupra acestui fenomen social și politic;

- **roman social**, având ca teme secundare, unele chiar de origine balzaciană, **moștenirea** (moștenirea unchiului Tache trezește invidii și dispute), **arivismul** (Nae Gheorghidiu, îmbogățit prin zestre, este un fel de Stănică Rațiu din „Enigma Otiliei", de G. Călinescu), **radiografierea mediilor citadine și mondene** etc.;

- după tehnica narativă: **roman subiectiv**, de analiză psihologică, prin viziunea narativă adoptată de scriitor;
- după curentul literar în care se încadrează: **roman realist**.

CONSTRUCȚIA SCENARIULUI NARATIV:

- **viziunea narativă** este „**împreună cu**", a unui **personaj-narator**, implicat în desfășurarea acțiunii; naratorul nu știe mai mult decât personajul (narator = personaj); relatarea se face la persoana I, scoțând în evidență trăirile protagonistului, ca reflex al unor evenimente exterioare, trecute însă, prin reflectare la nivelul conștiinței, în plan secund; de aici rezultă toate caracteristicile romanului subiectiv, esențial diferite de ale romanului obiectiv;

Scanned with OKEN Scanner

- în aceste condiții, naratorul folosește preponderent **focalizarea internă**, concentrându-se asupra propriei experiențe de viață, evidențiate pe două planuri, relativ simetrice în arhitectura interioară a romanului: **drama unei iubiri eșuate și experiența războiului**;
- **relațiile spațiale și temporale**: în romanul subiectiv prevalează dimensiunea temporală a prezentării evenimentelor; specifică este **acronia**, suspendarea liniarității evenimentelor, datorată memoriei involuntare, prin care amintirile se înregistrează spontan, nedirijat, nefiind căutate intenționat; de aceea, sunt prezente multe **analepse** (întoarceri în trecut), care urmează fluxul conștiinței și relativizează timpul; **spațiul** își pierde astfel, în romanul subiectiv, rolul predominant în constituirea cadrului acțiunii; devine **spațiu interior**, supus determinărilor și oscilațiilor temporale ale memoriei involuntare.

PERSONAJELE:

- **personaje principale**:

- Ștefan Gheorghidiu; student la filozofie, sărac, care trăiește din greu, împreună cu surorile sale, din pensia modestă de văduvă a mamei; tipul intelectualului superior, cu o sensibilă acuitate analitică, trecând prin filtrul rațiunii tot ceea ce se întâmplă, refuzând să trăiască altfel decât conștient dramele cotidiene; ca toți intelectualii din operele camilpetresciene, Gheorghidiu traversează drame de conștiință, cu o exasperantă luciditate, deviza scriitorului fiind, de altfel, „Câtă luciditate, atâta dramă"; căsătorit din dragoste cu o frumoasă colegă de facultate, protagonistul trăiește o dramă de conștiință, generată de **incertitudinea în iubire**, compensată apoi prin experiența războiului; Ștefan Gheorghidiu este **un inadaptat superior**, care aplică dragostei și existenței propria viziune însetată de ideal, un fel de **pat al lui Procust** care nu are contingență cu valoarea și cu realitatea personajului feminin. Între ideal și realitate se instituie o evidentă disjuncție, între cei doi soți neexistând o comunicare sufletească autentică; eliberat, printr-o moștenire, de grijile materiale, personajul nu reușește totuși să-și câștige independența și să se izoleze în „turnul de fildeș" al eroilor lui Camil Petrescu. Gheorghidiu își iubește soția, dar aceasta este un produs al lumii din jur și, vrând-nevrând, trebuie să participe la viața mondenă, să frecventeze personaje cu preocupări meschine, să facă excursii în grup, să se prefacă interesat de modă, de dans, de alte frivolități ce fac parte din sfera de existență a soției sale; Gheorghidiu observă cu minuție comportarea soției sale în societate, aparența ei atracție pentru un om de lume, Gregoriade, cu care crede că Ela îl înșală, sentimentul geloziei atingând cote insuportabile;

- Ela e o fată orfană, crescută de o mătușă; este o femeie frumoasă, dar cât se poate de obișnuită, cu manifestări de tandrețe și de feminitate, copilăroasă, sensibilă, alintată, sub care se ascund suficiență, egoism și mărginire; la început, dragostea Elei are un efect acaparator, care tinde să anihileze personalitatea lui Gheorghidiu; după ce pătrunde în lumea mondenă a Bucureștiului, Ela participă, cu însuflețire, la un proces de înstrăinare față de adevăratele sentimente și valori umane; pierzându-și treptat farmecul inițial, soția lui Gheorghidiu devine **o doamnă Bovary**, în căutare de bucurii minore și de escapade facile;

- **personaje secundare**:

- unchiul Tache este bogat, avar, ursuz; spre surprinderea tuturor, îi lasă lui Ștefan Gheorghidiu o avere considerabilă, încredințată spre administrare celui de-al doilea unchi, Nae, în schimbul unei consistente rente lunare;

- Nae Gheorghidiu, un cunoscut avocat și om politic, afabil și glumeț, îmbogățit prin zestre, totuși personaj terestru, plat, care se înjosește pentru obținerea unei averi cât mai mari, a unei poziții politice cât mai importante; pentru Ștefan Gheorghidiu, el

Scanned with OKEN Scanner

este un **personaj detestabil**: se căsătorește cu o femeie urâtă numai pentru banii ei, se comportă servil față de cei cu o mare avere etc.;

- **personaje episodice**, ofițerii de pe front; căpitanul Dimiu, neconformist, care nu poartă chipiu franțuzesc, după moda ofițerilor mai tineri, ci modelul „Regele Carol I", căpitanul Floroiu, „puțintel, delicat și cu fața blond-șters", căpitanul Corabu, maiorul Dolescu, soldații de pe câmpul de luptă ș.a.

Comentariu literar

Romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" răspunde, ca tematică și structură narativă, tendinței moderniste promovate de cenaclul „Sburătorul", condus de criticul literar Eugen Lovinescu, aceea de a se trece, în literatura română, de la romanul **rural** la romanul **citadin**, într-o necesitate de **sincronizare** cu **spiritul veacului**, cu experiențele literare europene. Camil Petrescu însuși observa, într-o dezbatere asupra romanului („De ce nu avem roman", 1927), că e necesar ca literatura să împărtășească o problematică mai profundă, drame mai puternice decât temele provinciale și rurale ale literaturii anterioare: „cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măsline, care fumează doi ani o țigară, cu cârciuma din târgușorul din munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici literatură. [...] Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sunt posibile."

Camil Petrescu scrie deci un **roman citadin**, cu o problematică acută, vizând **puternice drame existențiale și de conștiință**. Cele două părți ale romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", redactate la persoana întâi, pentru a le spori nota de autenticitate, au fiecare **câte o temă distinctă**. Prima este **radiografia unui sentiment, gelozia**, cea de-a doua relatează **experiența contactului nemijlocit cu moartea pe front** (o subtilă corelație între **eros** și **thanatos**, în care întâlnirea cu moartea fortifică personajul și îl vindecă, în final, de dramele sentimentale). Partea a doua este, de fapt, **un jurnal de război** (Ov. S. Crohmălniceanu stabilește filiații cu romanele lui Stendhal „Roșu și negru" și „Armance", pentru trăirile erotice, și cu „Mănăstirea din Parma", cu personajul Fabrice del Dongo, în bătălia de la Waterloo, pentru **viziunea haotică asupra războiului**). Romanul lui Camil Petrescu exprimă un „dosar de experiențe", este **autentic** prin inserarea jurnalului în desfășurarea epică, vocea auctorială fiind la persoana întâi, a **personajului-narator**, și **substanțial** prin prezentarea unor probleme profunde și grave de conștiință. În structura narativă sunt incluse tehnici celebre în epocă: de la Proust, preia **procedeul memoriei involuntare**, prin care amintirile se înregistrează spontan, nedirijat, nefiind căutate intenționat, și de la James Joyce **fluxul conștiinței**.

Pe aceste arii tematice Camil Petrescu își aplică **experiențele literare și estetice** pe care le încearcă asupra romanului. Acesta **nu va mai fi factologie pură, simplă relatare exterioară de evenimente**, ca în romanul tradițional, ci **acută analiză psihologică**, radiografiere a ecourilor pe care evenimentele le au în conștiința personajului principal. Ștefan Gheorghidiu, student la filozofie, este un intelectual superior, cu o sensibilă acuitate analitică, trecând prin filtrul rațiunii tot ceea ce se întâmplă, refuzând să trăiască altfel decât conștient dramele cotidiene. Ca și ceilalți intelectuali din operele camilpetresciene, Gheorghidiu traversează drame de conștiință, cu o exasperantă luciditate. De altfel, deviza scriitorului este: „Câtă luciditate, atâta dramă".

Scanned with OKEN Scanner

Subiectul romanului se organizează în jurul dramei de conştiinţă a personajului principal, generată de **incertitudinea în iubire**. Ştefan Gheorghidiu este un student sărac, care trăieşte din greu, împreună cu surorile sale, din pensia modestă de văduvă a mamei. Logodit cu o frumoasă colegă de facultate, Ela, Gheorghidiu amână nunta până la obţinerea licenţei, întrucât banii puţini nu-i ajung să-şi întreţină o familie. Ela este şi ea o fată orfană, crescută de o mătuşă. Gheorghidiu are doi unchi, unul bogat şi avar, Tache, altul binevoitor şi glumeţ, Nae Gheorghidiu, un cunoscut avocat şi om politic. Deşi nu-şi agreează şi nu-şi cultivă rudele, pe care le disprețuieşte pentru preocupările lor mercantile, Ştefan Gheorghidiu devine, spre surprinderea tuturor, moştenitorul unchiului Tache, care-i lasă o avere considerabilă, încredinţată spre administrare celui de-al doilea unchi, Nae Gheorghidiu, în schimbul unei consistente rente lunare.

Eliberat astfel de grijile materiale, personajul se poate dedica preocupării sale favorite, filozofia, consacrându-se în linişte studiului. Ştefan Gheorghidiu nu reuşeşte totuşi să-şi câştige independenţa şi să se izoleze în „turnul de fildeş" al eroilor lui Camil Petrescu. Gheorghidiu îşi iubeşte soţia, dar aceasta este un produs al lumii din jur şi, vrând-nevrând, eroul trebuie să participe la viaţa mondenă, să frecventeze personaje cu preocupări meschine, să facă excursii în grup, să se prefacă interesat de modă, de dans, de alte frivolităţi ce fac parte din sfera de existenţă a soţiei sale.

Ştefan Gheorghidiu este, în fond, **un inadaptat superior**, care aplică dragostei şi existenţei propria viziune însetată de ideal, un fel de **pat al lui Procust** care nu are contingenţă cu valoarea şi cu realitatea personajului feminin. Între ideal şi realitate se instituie o evidentă disjuncţie, între cei doi soţi neexistând o comunicare sufletească autentică. Ela Gheorghidiu este o femeie frumoasă, dar cât se poate de obişnuită, cu manifestări de tandreţe şi de feminitate, copilăroasă, sensibilă, alintată, sub care se ascund suficienţă, egoism şi mărginire. Îl urmează pe Gheorghidiu la seminarii, ca nu cumva să flirteze cu colegele, deşi nu are înclinaţie pentru speculaţiile intelectuale, fapt vădit dintr-o antologică lecţie de filozofie ce se desfăşoară în patul conjugal. Dragostea Elei are, astfel, un efect acaparator, care tinde să anihileze personalitatea lui Gheorghidiu. **Drama** lui nu este de fapt a geloziei, ci **a iubirii înşelate, a setei de certitudine**. Personajul observă cu minuţie comportarea soţiei sale în societate, aparenta ei atracţie pentru un om de lume, Gregoriade, cu care crede că Ela îl înşală. Sunt remarcabile paginile de acută observaţie pe care le face Gheorghidiu asupra acestui posibil cuplu amoros, sentimentul geloziei atingând cote insuportabile.

În această stare sufletească de incertitudine, la intrarea României în Primul Război Mondial, eroul este mobilizat şi participă la luptele din zona Rucăr-Bran şi de pe Valea Prahovei, făcând observaţii asupra **dramei războiului**; el trăieşte experienţa majoră a acestuia, putând să o compare cu proporţiile exacte ale **dramei sale sentimentale**, pentru care, la un moment dat, era în stare să dezerteze de pe front. În final, se desparte de Ela, lăsându-i întreaga avere.

Dincolo de această intensă dramă de conştiinţă, se derulează **realitatea obiectivă**, cu bine cunoscutele teme, unele chiar de origine balzaciană: **moştenirea** (unchiul Tache este avar, ursuz, bătrân, moştenirea trezeşte invidii şi dispute), **arivismul** (Nae Gheorghidiu, îmbogăţit prin zestre, este un fel de Stănică Raţiu din „Enigma Otiliei", de G. Călinescu), **radiografierea mediilor citadine şi mondene** etc.

Cauza principală a dramei lui Gheorghidiu provine din **situarea meditaţiei sale filozofice într-un spaţiu inadecvat**, ilustrat prin două metafore esenţiale ale întregii opere a lui Camil Petrescu: **jocul ielelor**, exprimând **tentaţia absolutului**, şi **patul lui Procust**,

Scanned with OKEN Scanner

simbol al limitării, al **constrângerii realului să se supună iluziei**. Rezultatul conjugării acestor două intenții contradictorii este că, în ciuda frământărilor sale interioare, chiar dacă este un filozof, Gheorghidiu nu poate depăși stadiul teoriilor și al iluziilor, crezând, în mod aproape schopenhauerian, că lumea se modelează **după voința** și **reprezentarea** lui.

În primul rând, Gheorghidiu proiectează iluziile sale procustiene asupra propriei soții. Obținerea absolutului în iubire, printr-o imperfectă reiterare a mitului lui Pygmalion, urmează, după Gheorghidiu, algoritmi, scheme, o serie de procese definitorii: el încearcă să-și ridice soția la nivelul abstracțiunilor sale teoretice, îi ține lecții de filozofie, raportează povestea lor de dragoste la proporțiile marilor evenimente. De remarcat este și concepția metafizică asupra lumii, redată printr-o parabolă despre un student la filozofie, venit de la Oxford, detestat de tatăl său, după ce afirmase că totul, masa, vinul, inclusiv tatăl sunt o creație a simțurilor sale. Discuția despre filozofii raționaliști, Toma d'Aquino, Sfântul Anselm, despre episcopul Berkeley, Francis și Roger Bacon, despre empiriști, se desfășoară în patul conjugal. Prin opoziție cu eroul principal, căpitanul Corabu, crescut la țară, un personaj de proveniență rurală, concepe dragostea în manieră realistă, mai mult burgheză, a unei rigidități de început de secol: cei doi companioni trebuie să se respecte unul pe celălalt și să trăiască într-o liniște monahală. Or, Gheorghidiu, care este o fire neliniștită, hipersensibilă, omul care „a văzut idei", marcat, ca și alți eroi ai lui Camil Petrescu, de „jocul ielelor", nu poate percepe această dimensionalitate străină propriilor concepții despre dragoste. De aceea, în finalul romanului, crede că și despărțirea a doi oameni legați mult timp de sentimente puternice trebuie să fie spectaculoasă, nemaipomenită.

Dragostea lui Gheorghidiu este plină de suspiciuni; stăpânit de un caracter dilematic, personajul poate găsi ceva suspect în fiecare dintre gesturile soției sale: „Îmi petreceam timpul spionându-i prieteniile, urmărind-o, făcând probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanța unei rochii și din informarea lăturalnică despre cine știe ce vizită la vreuna din mătușile ei". Toate aceste detalii comportamentale, observate și analizate cu minuție, alimentează sentimentul de gelozie al personajului, care sporește pe tot parcursul romanului. Gelozia ajunge la paroxism în mai multe momente, într-o excursie, redată în câteva pagini magistrale, sau, ultima dată, când Ștefan Gheorghidiu se află pe front și asistă la o discuție la popotă despre fidelitate, hotărându-se brusc să-i redea Elei „tot trecutul" și libertatea, așa cum o concepe ea. Ca regulă, gelozia aparține personajelor turmentate de real, trăind obsesiv fiecare clipă, pentru care coordonatele vieții pendulează între iubire și moarte, între doi poli, reprezentați de războiul mai subtil al sentimentelor, de gelozie, dar și de războiul adevărat, în care moartea este condiția dominantă.

Drama lui Gheorghidiu se acutizează și în raport cu celelalte personaje. Cei bogați sunt analizați de el cu un teribil spirit critic: „De cele mai multe ori, părintele, care lasă avere copiilor, le transmite și calitățile prin care a făcut averea: un obraz mai gros, un stomac în stare să digere și ouă clocite, ceva din sluțenia nevestei luate pentru averea ei...". Lumea în care pătrunde Gheorghidiu este bazată, prin excelență, pe fiziologia banului; cei fără avere nu supraviețuiesc sau așteaptă să moștenească averea de la cei ce o posedă. Nae Gheorghidiu este un astfel de personaj, un arivist care face tot ce este posibil pentru a pune mâna pe averea unchiului Tache. Marionetele unei astfel de lumi sunt snobii, personaje artificiale, care își ascund golul interior printr-o serie nesfârșită de banchete, de excursii și de recepții. După moartea unui astfel de personaj, se va întâmpla mereu același lucru: moștenitorii îi vor lua averea și totul se reia de la capăt. Unchiul Tache are, prin întâlnirea cu Ștefan Gheorghidiu, această revelație finală, care-i conferă ieșirea dintr-un cerc vicios, și îi lasă lui toată averea, fapt pe care Nae, celălalt unchi, avocat de profesie, îndeletnicindu-se

Scanned with OKEN Scanner

şi cu politica, nu-l poate înţelege. Nae Gheorghidiu este personajul terestru, aplatizat, care se înjoseşte pentru obţinerea unei averi cât mai mari, a unei poziţii politice cât mai importante, pentru conservarea puterii acumulate. El este, pentru Ştefan Gheorghidiu, un personaj detestabil, fiecare acţiune conducând la împlinirea acestui scop: se căsătoreşte cu o femeie urâtă numai pentru bani, se comportă servil faţă de cei cu o mare avere, pentru a dobândi şi el o parte însemnată.

De fapt, toate rubedeniile lui Gheorghidiu se dovedesc la fel de oarbe în încercarea de a pune mâna pe o parte a averii lăsate de unchiul Tache. Este, şi aceasta, altă latură a **veşnicei lupte pentru existenţă, tot un fel de război**, cu acţiuni estompate de convenienţe şi de false dovezi de politeţe. Lumea devine, pentru Gheorghidiu, **un mediu ostil**, în care toţi ceilalţi se comportă cu perfidie, în cele din urmă cu josnicie. Tema aceasta, **homo hominis lupus**, este universală: scârbit de propria inconsistenţă existenţială, în care zilele trec foarte repede, omul încearcă să compenseze toate acestea cu o trecătoare glorie, dată fie de bani, fie de poziţia socială: „Lupul crede sincer că mielul îi tulbură apa, şi despotul, care ucide mii de oameni, o face pentru că e sincer convins că altfel va fi ucis el". Depersonalizarea pe care o suferă toţi cei din jurul lui Gheorghidiu îi transformă în simple manechine, de un egoism feroce, fără o filozofie adâncă de viaţă, dar pragmatici, pragmatism în care capacitatea de a distinge binele de rău, moralul de imoral devine inutilă.

Gheorghidiu trăieşte într-o astfel de lume, devenită deodată **străină**, alunecoasă, vag periculoasă. Ceea ce observă cu uimire Ştefan Gheorghidiu este că şi soţia sa participă, cu însufleţire, la acest proces de înstrăinare faţă de adevăratele valori umane, pe care o generează dependenţa de bani. Spiritul mercantil este supus aici unei critici nimicitoare: banul este o excrescenţă monstruoasă, indispensabilă însă într-o societate meschină. Iar ceea ce nu pricepe profesorul de filozofie este că el nu poate schimba această matrice, rămânând, până în momentul experienţei directe a războiului şi al vizualizării morţii, un visător.

Prinse în acest mecanism inevitabil, urmând legi implacabile, celelalte personaje ale romanului se comportă în virtutea unei predestinări existenţiale, a instinctelor acaparatoare: deputatul Nae, „lătrător şi demagog" („Nene Tache, de ce să intrăm, când putem avea Ardealul fără război? [...] De altfel, eu am încredere în steaua României"), încearcă să pună mâna pe o fabrică de metalurgie, pentru a scoate şi mai mulţi bani, nevasta lui Gheorghidiu chiar ajunge să fie din ce în ce mai interesată de afaceri, devenite singurul scop al vieţii sale. Nae îşi urmăreşte interesele până în pânzele albe: toate acţiunile sale sunt calculate îndelung, iar cei căzuţi în capcană devin victime uşoare, cum este şi cazul unui rival, Lumânăraru, ajuns servitor de ocazie, după ce greşise, în urma unei manevre copilăreşti, intrarea în producţie a unei fabrici de metalurgie câştigate la licitaţie. Într-o astfel de lume, în care fiecare urmează o strictă ierarhie („Mă, oala de noapte a lui Brătianu o duce conu Alecu, eu i-o duc pe-a lui conu Alecu, şi tu, dacă vii în partid, o s-o duci pe-a mea"), sunt permise toate gesturile, iar femeile frumoase sunt folosite pentru a capta bunăvoinţa celor sus-puşi.

Un alt tip de personaj explicitat de Camil Petrescu este **imbecilul**, cel ce nu reuşeşte să facă decât declaraţii furtunoase, având menirea de a atrage publicul, de a-l face curios, chiar dacă valoarea de adevăr a acestor declaraţii este nulă. Idiotul perfect crede că războiul se poate câştiga cu mâinile goale, fiind suficientă numai prezenţa soldatului român pe câmpul de luptă pentru ca armatele străine să se teamă şi să fugă din faţa lui. Acesta nu este singular: idioţi sunt toţi, parlamentari, politicieni, corupţi, semnatari care aşteaptă printr-un cabinet de minister. Ei nu îşi pot învinge banalitatea gândirii, potrivit căreia lucrurile sunt fie albe, fie negre. Lipsit de o analiză profundă a lumii este şi Gheorghidiu,

Scanned with OKEN Scanner

prins în vârtejul dragostei sale, tulburat ori de câte ori femeia iubită nu se mai întoarce la timp acasă.

În **jurnalul de front**, grija pentru detaliu exprimă consecvența programatică a scriitorului anticalofil, preocupat de absența oricăror implicații stilistice, apreciind compoziția amorfă, la fel ca în romanul lui Proust, „În căutarea timpului pierdut" („À la recherche du temps perdu"). Lumea discută, fără să cunoască fenomenul, despre flagelul războiului: „– Domnule, românii e deştepţi... Ţi-o spun eu... – Păi bine, domnule Predescu, atunci de ce nu intrăm? Că eu nu cred ce susţin unii, că nu suntem pregătiţi... – Ce pregătire, domnule? Ce pregătire?... Că mă omori cu zile. Ce să te mai pregăteşti? – N-avem tunuri ... cine ştie? N-ai tunuri?... Ce nevoie ai de tunuri, domnule?... de asta are nevoie neamţul şi franţuzul, că sunt crescuţi în puf... Dumneata ştii cum e românul, domnule? Nădejdea lui e baioneta... Că o vâră până în prăsele... Şi dacă se rupe, dă cu patul armei". Stilul anticalofil este, în acelaşi timp, adecvat viziunii demitizante pe care Camil Petrescu o aplică războiului. Oamenii de pe câmpurile de luptă sunt coborâți de la stadiul de erou, specific epopeilor vechi, din sferele luptei legendare, dusă până la capăt, la acela de simpli muritori, incapabili să reziste unei banale dureri de burtă, cu atât mai puțin unei conflagrații moderne. Războiul este purtat de armata română cu o tehnică rudimentară, cum se observă din primele capitole ale părții a doua: șanțurile de apărare sunt niște tranșee pline cu apă, în fața lor fiind plasate fortificații ridicole, gen gură de lup. Chiar ofițerii au adânci metehne de provincial: ei își aduc și furculițe de acasă, fiind extrem de grijulii să nu le piardă, discuțiile de la popotă se desfășoară după ritualuri ad-hoc, ofițerii vorbind sfătoși ca niște pensionari despre evenimente din capitală, într-o lumină bolnăvicioasă, dată de o anemică lampă cu gaz. În acest cadru general, luptătorii nu sunt decât burghezi transplantați într-un mediu impropriu, fără afinități cu o astfel de încercare dură. Cu toate acestea, spectacolul real al războiului este terifiant, cu „mii de cadavre culcate în grămezi, ca lemnele în depozit". Din punctul de vedere al tehnicii folosite însă, „războiul nu e prea grozav": „pentru soldatul din prima linie nu există «luptă uriaşă» sau «luptă neînsemnată». Soldatului îi este indiferent dacă moartea îl surprinde «într-o luptă cu mii de obuze» sau când stă de pază", pentru că moartea este un fenomen irepetabil şi ireversibil. Exploziile se succed, taie respirația, determină convulsii epileptice soldaților, bucuroşi după luptă că au scăpat cu viață. Totul devine un joc al norocului, pentru că unei lovituri d'recte nu îi rezistă nimeni. Numele unor ofițeri apar temporar în planul romanului, Orişan, maiorul Dolescu, Floroiu, parcă pentru a arăta provizoratul vieții individului în caz de război: ei sunt oameni care pot dispărea repede, aşa cum se întâmplă cu „ungurul ce trăsese în mine" (în Gheorghidiu), „cu mustața mică, aspră, gura mică, groasă, ochii mici şi umerii obrajilor ieşiți", bun trăgător. Colonelul e bătrân, urcuşul pe o pantă îl istoveşte la culme, iar Gheorghidiu strigă: „– Coltu, înainte, Niculae, fuga, nu sta!". Ideea de război neserios, stendhaliană, unde oamenii pot muri totuşi, este sugerată de Orişan: „– Că n-a fost serios, o arată şi faptul că noi ne-am mişcat ca o turmă! N-a fost câmp de luptă! Un câmp de luptă modern face impresia că e deşert!".

Pentru Ştefan Gheorghidiu, războiul rezolvă toate problemele cu care se confruntă: gelozia pe care o are față de uşuratica femeie cu care este căsătorit, inutilitatea vieții sale de om al înaltei societăți. El chiar fuge de pe front pentru a descoperi adevărul, cu gândul de a se întoarce reconfortat; adică, dintr-un anumit punct de vedere, dezertează, dar este iertat. Prin toate acestea, ratând atât dragostea, cât şi războiul, Gheorghidiu este unul dintre **intelectualii ratați** ai epocii interbelice, incapabili să-şi realizeze propriile iluzii, trăind în fantasmele propriului **turn de fildeş**. El nu are **elanul vital** promovat, de pildă, de Henri Bergson, scriitor pe care Camil Petrescu îl frecventează şi îl citează, şi de aceea

Scanned with OKEN Scanner

eşuează în dragostea pentru o femeie ce se dovedeşte nedemnă de o asemenea elevaţie spirituală, greşeală capitală pentru un om îndrăgostit de **ideal**. Iar averea nu-l ajută să-şi depăşească limitele existenţiale.

Dincolo de a fi o dramă a intelectualului care nu înţelege lumea în care trăieşte, romanul este şi o **cronică a deriziunii**: niciun personaj nu are autenticitatea umană pe care o visa romancierul, nici Nae Gheorghidiu, care ajunge probabil din întâmplare deputat, nici superiorii rezervişti, care, în plin război, îşi găsesc mai bine locul în oraş, în posturi insignifiante. Personajele principale suferă şi ele acest proces de aplatizare, de scufundare, după drama trăită, în lumea comună, perfect anonimă şi anodină. Pierzându-şi treptat farmecul deosebit, nemaiieşind în evidenţă, soţia lui Gheorghidiu devine o doamnă Bovary, în căutare de bucurii minore şi de aventuri facile. Romanul se încheie cu această constatare tristă: „– A... pentru asta? Ce-a găsit la ea, dragă? Să ucidă pentru ea... nu mai putea găsi alta la fel?". Ştefan Gheorghidiu rămâne în cele din urmă un „cavaler" degradat, care se duce la război din sete de cunoaştere, normalizat în mod inexorabil de monstrul distrugerii universale.

STRUCTURĂ ŞI SIMETRIE. Camil Petrescu este influenţat de tehnica narativă a lui Marcel Proust şi, într-un studiu polemic, „Noua structură şi opera lui Marcel Proust", pune în discuţie structurile novatoare ale romanului modern. Practic, o frază a lui Proust de la corectură se întindea pe o pagină, iar ceea ce era adăugat mărea, în mod substanţial, dimensiunile romanului. Din cauza acestui tip de corectură, pe care şi Camil Petrescu îl practica, spre spaima tipografilor timpului, romanul „Ultima noapte, întâia noapte de război" are două părţi inegale, părând asimetric, deşi unitatea de ansamblu se menţine. Scriitorul schimbă cursul cronologic al naraţiunii, prin folosirea procedeului memoriei involuntare.

Tehnica memoriei involuntare creează o unitate de ansamblu a operei, referentul fiind unul singur, naratorul, care încearcă rememorarea timpului trecut reasamblând unităţile componente ale vieţii sale. „Ultima noapte de dragoste" semnifică sfârşitul iluziei, revelaţia calităţii umane mediocre a iubitei sale, accentuată de un eveniment atât de sângeros cum este războiul, în timp ce a doua parte a titlului, „întâia noapte de război", reprezintă începutul infernului, al unei lumi bântuite de spectrul luptelor absurde.

INOVAŢIE ŞI MODERNISM. Tratarea acestui subiect se particularizează aici prin aderenţa lui Camil Petrescu la ideologia cenaclului „Sburătorul" şi la teoria sincronismului, promovată de Eugen Lovinescu. Punctul de pornire îl constituie, în teoria lovinesciană, **principiul imitaţiei**, preluat de la Gabriel Tarde, vizând în esenţă imitarea societăţilor avansate de către cele rămase în urmă. Lovinescu limitează acest fenomen la domeniul vieţii sociale şi culturale, iar, în critica literară, îi dă aplicaţie nemijlocită în literatură. **Sincronismul** înseamnă acceptarea schimbului de valori, a elementelor care conferă modernitate şi noutate fenomenului literar. Prin modernizare, Lovinescu înţelege depăşirea unui spirit „provincial", evident tradiţionalist, de aceea literatura trebuie sincronizată cu „spiritul veacului". Criticul încearcă să corecteze teoria maioresciană a formelor fără fond, considerând că formele superioare pot să dinamizeze mutaţiile necesare la nivelul unui fond ce trebuie racordat la „spiritul veacului".

Camil Petrescu încearcă, prin experienţele sale, să construiască un roman citadin, de introspecţie şi de analiză, adaptându-l tehnicilor folosite în experienţele literare străine, ale lui Marcel Proust sau James Joyce, constând în memoria involuntară şi în fluxul conştiinţei. El se remarcă prin introducerea propriilor concepte estetice, **autenticitate**, **substanţialitate** şi **anticalofilie**, bazate pe interferenţa literaturii cu filozofia şi cu celelalte domenii ale cunoaşterii şi pe necesitatea sincerităţii depline a scriitorului în actul de creaţie artistică. Autenticitatea presupune, din partea scriitorului, „exprimarea în scris, cu sinceritate, a ceea ce a simţit, ceea ce a

Scanned with OKEN Scanner

gândit, ceea ce s-a întâmplat în viața lui și a celor pe care i-a cunoscut". Substanțialitatea dă esența, concretețea trăirii, exprimată îndeosebi de consemnările directe ale experiențelor, de jurnale și documente de conștiință, ca în „Patul lui Procust" sau în jurnalul de război din „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război".

ÎN LOC DE INTRIGĂ. Problema dezbătută în primul capitol al romanului, „La Piatra Craiului, în munte", este a unei povești de dragoste care se încheie tragic: „Un bărbat din așa-zisa societate bună și-a ucis nevasta necredincioasă și a fost absolvit de vină de către judecătorii lui.". Cei care discută acest caz, la popotă, sunt căpitanul Dimiu, nonconformist, care nu poartă chipiu franțuzesc, după moda ofițerilor mai tineri, ci modelul „Regele Carol I", căpitanul Floroiu, „puțintel, delicat și cu fața blond-șters", și Corabu.

Căpitanul Dimiu susține teza de bun-simț, după care o femeie nu trebuie să devină nevastă, „dacă-i arde de altele". Însă el l-ar fi achitat pe cel în cauză dacă ar fi fost jurat, aplicând, în felul acesta, legea talionului. Căpitanul Corabu este, însă, neînduplecat: judecând în spiritul justiției germane, el se contrazice: „– Cu ce drept, să ucizi o femeie care nu te mai iubește? N-ai decât să te desparți. Dragostea-i frumoasă tocmai pentru că nu poate cunoaște nici o silnicie.". Nici căpitanul Floroiu nu este de altă părere: „– Cum poți să ai cruzimea să siluiești sufletul unei femei?".

Pentru Ștefan Gheorghidiu întreaga discuție este o **mise en abîme** a poveștii sale de dragoste, atingând puncte dureroase ale intensului său zbucium lăuntric. De aceea intervine în discuție printr-un gest nervos, atrăgând atenția tuturor: „– Discuția dumneavoastră e copilăroasă și primară. Nu cunoașteți nimic din psihologia dragostei.". Gheorghidiu e de părere că „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp și trebuie complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obișnuiești, greu, la început să-ți placă femeia fără care mai târziu nu mai poți trăi. Iubești întâi din milă, din îndatorire, din duioșie.".

Personajele de la popotă se înscriu într-un tipar al portretelor și comportamentelor provinciale; astfel, căpitanul Floroiu este înalt, blond, șters, căpitanul Dimiu „e un neconformist", iar căpitanul Corabu este un „tânăr și crunt ofițer, cu școală germană, justițiar neînduplecabil, «spaima regimentului»". Confruntarea cu tânărul Corabu pune în evidență caracterul puternic al lui Ștefan Gheorghidiu: „Căpitanul Corabu, care înfipt în picioare și mult mai voinic decât mine mă aștepta, a înlemnit cu mâna ridicată, când a văzut pumnul meu crispat, gata să lovească. Mă simțeam alb, cu tot sufletul în așteptare și liniștit ca un cadavru. Era de altfel un fior în întreaga încăpere, care a făcut să nu mai respire nimeni. Căpitanul mi-a întâlnit privirea și a rămas ca o linie. Cred că mi-a văzut în ochi privelişti de moarte, ca peisajele lunare. Au înțeles toți că sunt hotărât să răspund și apoi să mă omor. Niciodată n-am mai fost lovit ca bărbat și cred că n-aș putea îndura asta. De altfel mai ajunsesem de două ori poate, în viața mea, până în acest prag. Ba, copil chiar, era să fiu sfâșiat de un buldog, care se năpustise asupra mea, dar i-am întâlnit într-o fulgerare privirea, și a încremenit pe loc, ca și mine alb atunci, ca și azi, probabil.".

Personajul așază femeia ideală în centrul lumii sale: planurile de viitor se fac în funcție de preferințele ei și toate elementele lumii materiale se structurează monadic în jurul ei, slujind pe deplin marea, absoluta iubire: „Îți construiești casa pentru o femeie, cumperi mobila pe care a ales-o ea, îți fixezi deprinderile cum le-a dorit ea. Toate planurile tale de viitor până la moarte sunt făcute pentru doi inși.".

DRAGOSTEA ȘI ABSOLUTUL. Romanul se poate numi al **radiografiei unui sentiment**, al geloziei. Pentru Ștefan Gheorghidiu, iubirea este o „experiență definitivă", o modalitate de receptare a lumii, a unei părți a ei, prin intermediul introspecției psihologice. Tehnicile de creație sunt, în cazul romanului de analiză, **memoria involuntară**, **introspecția**, **fluxul conștiinței**. Memoria involuntară presupune rememorarea spontană a unei senzații, recuperarea unor fapte trecute, amplificate printr-o digresiune analitică ce pulverizează structura

Scanned with OKEN Scanner

romanului. Introspecția este o modalitate de sondare a eului sufletesc; **monologul interior** presupune o conversație a personajului cu el însuși.

Gheorghidiu experimentează un fenomen al cunoașterii definitive, încercând să definească femeia după propriile-i concepte, însă acest lucru nu-i reușește. Ba mai mult, încercarea de modelare a Elei după dimensiunile unui iluzoriu pat al lui Procust este sortită eșecului. În cunoașterea lumii, Gheorghidiu nu reușește să atingă absolutul tocmai din incapacitatea de a ține seama de caracterul haotic al societății și al ființei umane, în general, de factorul întâmplător care guvernează existențele individuale. Orice iubire se clădește pe seama unei autosugestii, pentru că personajele se situează într-un orizont de așteptare. Autosugestia lui Gheorghidiu constă în incapacitatea lui de a percepe femeia de care se îndrăgostise în adevărata ei înfățișare, aceea de personalitate amorfă, incapabilă să se supună restricțiilor „patului lui Procust" reprezentat de gândirea lui. Iubirea se clădește, în mare măsură, pe autosugestie, pe încercarea de a compune lumea după chipul și asemănarea creatorului.

Inadaptabilitatea personajului ține de natura lui psihică: el este chinuit de perspectiva unei iubiri perfecte, pure, în modul acesta reușind să se facă notă singulară într-un peisaj al intereselor meschine, bazate pe utopii. Structura intelectuală, de factură clasică, va contribui, la rândul ei, la inadaptabilitatea personajului. Intelectualii, în modul în care îi percepe Camil Petrescu, aparțin unei atemporalități funciare, neputându-se adapta societății burgheze, care îi desconsideră. Din această categorie a inadaptaților fac parte și George Demetru Ladima, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu.

Ștefan Gheorghidiu este inițial un caz uman fericit, pentru că dobândește prin moștenire o mare avere, pe care nu încearcă să o folosească în mod special, ba chiar, plictisit de această fațadă a lumii moderne, o donează Elei. Inadaptabilitatea ține de „hybris"-ul personajului, care nu înțelege lumea din jur decât dintr-un punct de vedere absolut, singura trăire puternică, de trezire la realitate, fiind războiul, cu întregul cortegiu de tragedii.

Idealul de existență al personajului constă într-o refugiere într-un „turn de fildeș" al speculației filozofice și al ideilor absolute, care îi generează drama existențială. Este o utopie care îl protejează de universul ostil înconjurător, prin iluzia că a descoperit o ființă feminină ce se apropie de perfecțiune, o femeie superioară, interesată de filozofie, de științele spiritului. Este idealul absolutului în iubire și al reiterării mitului lui Pygmalion. Până la urmă, Ela se dovedește o ființă mediocră, la fel ca alte femei, coborând în prozaic zbuciumul sufletesc al lui Gheorghidiu.

Femeia este, pentru Gheorghidiu, unică: „nu vream să mai cunosc pe nimeni, nu exista pentru mine decât femeia aceasta, cu rochia de culoarea caisei...". Modelul fizic ales de autor este al unei **donna angelicata** romantice, ideală, unicitate ce o înalță spiritual la nivelul arhetipului feminin, nemuritor și mereu tânăr. În acest portret se află germenele contrastului izbitor, ireductibil, din sufletul lui Gheorghidiu, cu femeia libertină de mai târziu, dedată experiențelor facile ale vieții, care acceptă să se însoțească și să flirteze cu avocatul Gregoriade, cu toate că acesta este un tip de cuceritor banal. Motivul pentru care întâlnim astfel de situații este decadența unei întregi perioade interbelice, a lumii moderne în general, relativizând principiile morale, sacrificându-le în folosul plăcerilor efemere. Între ipostaza ideală a femeii imaginate de Ștefan Gheorghidiu, de Penelopă aflată în așteptarea iubitului de peste mări și țări, și realitatea crudă a femeii care acceptă să flirteze cu primul venit, este o mare distanță, aceea dintre arhetipul visat și copia demitizată, dintre timpul sacru și timpul profan. Această decădere imensă, remarcată și în plan fizic, la sfârșitul romanului femeia devenind excesiv de matură, mai rotunjită, mai comună, este ușor de explicat. Decăzută din condiția arhetipală de femeie ideală, ferită să îmbătrânească sau să moară vreodată, Ela este o răsfățată a saloanelor mondene, dar numai atât. Ea este în fond o damnată a epocii, o ilustrare clară a faptului că vremea filozofilor s-a stins. Lumea de acum se bazează pe concepte și practici mercantile, nemaifiind loc pentru iubirile unice, de felul celei a lui Tristan și Isolda.

Scanned with OKEN Scanner

Ştefan Gheorghidiu vrea să întâlnească miracolul femeii unice. Prin aceasta se motivează şi refuzul, până la un punct, de a mai cunoaşte alte femei: personajul feminin trebuie să-şi păstreze aura supranaturală, să rămână înconjurată de o notă de mister, să nu cadă în prozaic. Desigur, acest fapt este o iluzie: Ela nu atinge piedestalul creat de Gheorghidiu şi el îşi va da seama de acest adevăr abia spre finalul romanului. Din postura unei iubiri ideale, însetat de ideile absolute, de „jocul ielelor", Gheorghidiu părăseşte pe oricine nu se încadrează în acest model. Iar trezirea lui la realitatea banală a femeii cu preocupări mărunte, cotidiene, figurând izgonirea din „turnul de fildeş" al unei lumi perfecte, este marcată simplu, fără resentimente. Gheorghidiu a iubit visul unei femei ideale, nu femeia în sine, contemporană sieşi. O atitudine care marchează, nu cum ar crede unii, un mizantropism exagerat, ci încercarea mitică de „eternă reîntoarcere" în paradisul pierdut.

Pentru Ştefan Gheorghidiu, facilitatea relaţiilor mondene degradate ale lumii suspuse i se pare stranie: „Cea mai mare surpriză a fost pentru mine că nevastă-mea însăşi, foarte ascultată din cauza frumuseţii ei, şi a cărei participare constituia un fel de motiv de succes pentru excursie, era aceea care a deranjat de două ori pe toată lumea, ca să izbutească să-l aibă în maşina noastră pe G., dansatorul abia cunoscut cu două săptămâni înainte.". În timpul excursiei de la Odobeşti, protagonistul surprinde gesturile deplasate ale Elei, surâsurile şi impresiile pe care şi le schimbă cei doi, intimitatea conjugală deranjată de o a treia persoană, de „un dezagreabil intrus". Atracţia Elei pentru intrusul care încetează să mai fie intrus este totală: „Pe drum, nevastă-mea n-a trăit decât prezenţa lui. Toate comentariile le-a făcut numai pentru el sau cu el.". Chiar evenimentele neînsemnate sunt prilejuri pentru câte un „A! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie şi vrea să spuie cu totul altceva decât spunea.". Ela este plină de vitalitate, de energie: „Rezemată de noi doi, nevastă-mea era de o voie bună primăvăratică. Braţul stâng îi era petrecut peste braţul meu, drept în faţă, de i-l simţeam, de la cot până sus la încheietura omoplatului, şi în acelaşi timp îi simţeam toată talia, parcă şi cu viaţa organelor din ea, cum poate se simte seva, în copaci...".

Gheorghidiu observă cu minuţie degradarea treptată a soţiei sale, cufundarea acesteia în marasmul social şi în orizontul îngust, lipsit de perspectivă, al high-life-ului bucureştean. Izolarea lui Gheorghidiu într-un „turn de fildeş", încercarea acestuia de a o modela pe Ela după voinţa sa dau greş, iar personajul se simte izolat de această „ireversibilitate" a lumii aparent civilizate, compusă din personaje utopice însă. Soţia sa se comportă în acest fel dintr-un instinct al trecerii timpului, în scurtul răgaz al tinereţii încercând să-şi permită mici nebunii, înainte de a deveni o simplă „doamnă Bovary", chiar dacă e bogată şi lipsită de grija zilei de mâine.

„Experienţa definitivă" a iubirii reprezintă drama trăită cu maximă luciditate de Ştefan Gheorghidiu. Aceasta ia amploarea unei drame existenţiale, ca în poezia lui Eminescu, generată de insignifianţa fiinţei umane limitate, efemere, în raport cu „infinitul lumii". Filozof prin formaţie, personajul tinde să adapteze realitatea la conceptele filozofice înalte, proces în care încearcă o vreme să o atragă, prin înălţare sufletească şi intelectuală, şi pe Ela. După cum se ştie, spaţiul real corespunde timpului profan, care este „liniar şi ireversibil". În el, orice experienţă stă sub semnul unui tragism imanent, este fără întoarcere: moartea nu este urmată de reînviere, îmbătrânirea de întinerire. În cazul lui Gheorghidiu, **năruirea iluziilor** vine în mod concret tocmai din premisele false de la care a pornit: femeia ideală căreia încearcă să-i dea fiinţă, ca miticei Galateea, nu există; ea este numai un fals reflex al **arhetipului perfect** din vremurile de odinioară. Astfel, coincidenţa dintre eul individual şi infinitul lumii nu este posibilă şi, prin urmare, nici „putinţa de realizare sufletească", de participare, în sens filozofic, a eului la marele Tot.

IMAGINEA RĂZBOIULUI. Tragedia războiului este mult mai puternică în conştiinţa naratorului decât cea a iubirii, de aceea va considera până la urmă gelozia un factor insignifiant în ansamblul realităţii dure a vieţii. Că aşa stau lucrurile, se observă în finalul romanului, când personajul renunţă la Ela.

Scanned with OKEN Scanner

Războiul devine un eveniment copleşitor, responsabil de teribilele tragedii ale începutului de secol douăzeci, dar se manifestă şi ca un fenomen de conştiinţă, prin care personajul reflectă realitatea necruţătoare a morţii şi a supravieţuirii. Din punct de vedere tipologic, personajul narator este un supravieţuitor, atât în lumea prefăcută a societăţii înalte, a „high-life"-ului, cât şi pe câmpurile de bătălie ale lumii.

O învălmăşeală teribilă cuprinde oamenii în prima noapte de război. Conflictul mondial este descris în latura lui hâdă: oamenii nu sunt eroi, ci nişte fiinţe umile, care aşteaptă să moară în fiecare clipă. Trecerea frontierei înseamnă şi intrarea pe „tărâmul războiului", de unde nimeni nu poate scăpa fără anumite experienţe totale. Pentru Gheorghidiu, războiul este o probă iniţiatică, fiind capabil să coboare în cele din urmă din „turnul de fildeş" al propriilor sale gânduri în realitatea crudă a vieţii şi a războiului.

În capitolul „Întâia noapte de război", războiul este comparat cu cel din cărţi: „De patruzeci de ani n-a mai fost război, cărţile de citire s-au oprit la pagina de la 77 şi acum eu deschid focul.". Războiul este nemilos, pentru că el implică trăirea printre „focuri de infanterie, prin lupte de baionetă, prin sute de explozii de obuze". Tăcerea cuprinde întregul univers: „E singură în tot cuprinsul lumii. E originară ca întâiul om pe pământ şi nu o voi uita până la sfârşitul vieţii, niciodată. Pare o morişcă mare...".

Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" prezintă o scenă de război din care lipseşte orice gest eroic. Bombardamentul nesfârşit, ca un coşmar, toacă nervii combatanţilor: „Interminabilul bombardament a sfărâmat toate resorturile din mine.". Războiul nu se desfăşoară la modul eroic; luptătorii se simt intimidaţi de focurile de baraj, nemţii putând eventual avansa, având o posibilă ocazie de a-i lua prizonieri. Chiar în focul luptelor, al stresului generat de război, ocupaţiile oamenilor sunt cele obişnuite: „Tudor Popescu fumează un chiştoc gălbui, ţinându-l iscusit între arătător şi degetul cel gros, cu ochi absenţi, căci e gânditor...". Drama personajului principal continuă însă chiar în mijlocul acestui infern, Gheorghidiu fiind preocupat de o adevărată problemă interioară, aceea a inferiorităţii în faţa celorlalţi pe care i-o relevă mai puternic războiul: „sunt inferior celor de vârsta mea?", „altul în locul meu s-ar fi purtat mai demn?". Problema de conştiinţă pe care şi-o pune Gheoghidiu este că nu şi-a adunat soldaţii morţi de pe coastă: „În sat nu trăgea artileria, şi Popescu nu trecea prin încercările prin care treceam eu, e adevărat, dar poate că ar fi trebuit totuşi să adun răniţii...". Obsesia se amplifică, extinsă la nivelul întregii etnii a românilor: „Sunt dintr-un neam inferior? Ce aş fi făcut dacă aş fi fost la Verdun, sau dacă aş fi fost pe Somme, în uraganul de obuze unde trag mii de tunuri odată? E aceasta inferioritate de rasă? Ei nu sunt din carne şi nervi ca şi noi?".

În viziunea sa, războiul devine o „halucinaţie de foc şi de trăznete". Natura se trezeşte la viaţă la fel ca înainte: „Zorile, din viorii, deveniseră albicioase, iar norişorii de la răsărit iluminaţi din dos şi tiviţi cu aur". Oamenii stau lungiţi la doi paşi unul de altul. În „Neue Freie Presse" se citesc titluri de tipul „Scene de groază la Turtucaia – Douăzeci şi cinci de mii de prizonieri – Bucureştii ameninţaţi – Armata noastră trece ca un tăvălug de fier – Telegrame către Mackensen – **Wer kann Rumänien retten?**". Peste masa de soldaţi cade o salvă de obuze, iar aceştia se împrăştie în toate părţile, risipiţi prin trombe de pământ: „După ce trombele de pământ negru şi fum se risipesc îi vezi cenuşii, lungiţi ici colo...". Obuzele nemţeşti, de data aceasta, cad într-o cadenţă de nesuportat: „Faţă de cele austriece, obuzele acestea, pe care le bănuiesc nemţeşti, sunt de neasemănat. Trebuie să fie de 105 sau 150, jumătate fuzante şi jumătate percutante...".

Senzaţiile participantului la război, cum reies din text, sunt terifiante: el este cuprins de o „convulsie epileptică", răsuflarea i se înjumătăţeşte, urechea prinde un „vâjâit scurt", exploziile bombelor îl acoperă de praf. Dar faptul că ele mai pot fi auzite îl determină să creadă, într-un tumult copleşitor, că este încă viu. Luptele sunt duse de neofiţi, de soldaţi fără experienţă, de rezervişti cu vieţi aşezate, fără prea mari suişuri şi coborâşuri în viaţă, care nu pot fi decât luptători nepricepuţi, intraţi fără voie în tăvălugul războiului. Din spaima firească a morţii,

Scanned with OKEN Scanner

reacțiile lor sunt pur fiziologice, intense, uneori paroxistice, expresie a unei percepții maladive a propriei ființe, textul cuprinzând referiri la unele dintre cele mai cumplite boli, tetanosul și convulsia epileptică. Scena nu mai cuprinde nimic din eroismul legendar al bătăliilor trecutului, ființa umană fiind cutremurată de spaima în fața morții. Auzul este simțul cel mai solicitat, cel mai puternic agresat, în același timp existența lui fiind dovada că personajul încă mai trăiește, strivit de uraganul războiului, îngropat în pământul exploziilor.

Într-o scenă de luptă în plină și dramatică desfășurare, verbele sunt părțile de vorbire dominante. Unele sunt aproape impersonale, operând dincolo de ființa umană, vizând o anume precizie și ritmicitate a tehnicii de distrugere: „Exploziile se succed organizat.". Celelalte verbe transcriu reacții umane în fața urgiei războiului, convulsii ale ființei cuprinse de spaima cumplită a morții, corpul **se încordează** ca stăpânit de tetanos, dinții se **încleștează**, „întâia explozie îți **sparge** urechile, te **năucește**, a doua te **acoperă** de pământ.". Verbul **a auzi** deschide și închide simetric scena de luptă, semn că auzul este suprasolicitat, reverberează în adâncurile ființei zgomotele infernale din exterior: „Unele le aud la câțiva pași, altele în mine.", fiind în același timp dovada că moartea nu a sosit încă. Verbele, împreună cu substantive ce transcriu sonoritatea, **vâjâit**, **explozii**, **ruptură**, evocă o tonalitate dură: hârșâituri, zgomote înfundate, șuierături, senzații extreme ce duc la înfundarea timpanelor, la pierderea temporară a cunoștinței, după exploziile ce se succed aproape instantaneu. Dinții se strâng, așteptarea morții este infernală, timpul pare să treacă extrem de încet. Din plan îndepărtat, zgomotele mașinăriilor războiului seamănă cu o ruptură a catapetesmelor lumii.

Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" cuprinde imaginea terifiantă a războiului, semănând cu o furtună de pe Marea Caspică. Noile instrumente ale morții provoacă împrăștierea în aer a unor mari cantități de nisip, ridicând în aer un pârâiaș: „...obuzele lor, pornite odată cu noi, au lovit numai în dâmbul dinainte, l-au săltat parcă zvâcnit și l-au înnegrit de pământ și fum.". Gloanțele sunt comparate cu săbiile, „care n-ar izbuti dintr-o singură izbitură să ne reteze capetele". Eroii noului război încearcă să-și vâre capul în noroi, dar camuflarea nu este eficientă, pentru că există pericolul de sufocare. Nostalgia eroilor de altădată îl cuprinde pe protagonist: „Trăiesc, plângând în mine, gândul că Achile cel incomparabil și viteaz era invulnerabil față de săgeți și săbii – și poate de aceea atât de viteaz – în afară de călcâi.". În scena aceasta de război, Marin Tuchei, un erou anonim al războiului, îngână „– Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu...".

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

ROMANUL PSIHOLOGIC. În romanul de analiză psihologică, autorul tinde să absoarbă lumea în conștiința lui, dându-i dimensiuni metafizice. El nu mai este un demiurg al imaginarului, ci descoperă fragilitatea și limitarea condiției umane; autorul are, de asemenea, o percepție limitată și subiectivă. **Acronia** presupune înlocuirea cronologiei normale, scriitorul optând pentru folosirea corespondenței, a memoriilor, a autobiografiei, în care sunt preferate faptele banale, în autenticitatea lor neprelucrată artistic.

Tehnicile de creație ale lui Camil Petrescu sunt a „tricotajului" (se definitivează fluxul epic), și a „arhitectului" (se adaugă, prin corectură, cinci-șase capitole, care fixează „interpretarea psihologică"). Tehnica arhitectului este folosită și de Marcel Proust. Acronia marchează discordanța dintre timpul real și modul în care se realizează povestirea.

Scanned with OKEN Scanner

PATUL LUI PROCUST

„Patul lui Procust" (1933) este un roman cu temă existențială, având în prim-plan **condiția intelectualului, a omului superior** în general, într-o societate meschină, lipsită de idealuri. Simbolul patului lui Procust este luat din mitologia greacă, personajul antic fiind un tâlhar uriaș, care îi supunea la chinuri pe trecătorii ce alegeau drumul către Atena: îi silea să se culce într-un pat de aramă și, dacă erau mai lungi, îi scurta de cap și de picioare, iar, dacă erau mai scunzi, îi lungea, zdrobindu-le oasele cu un ciocan. Căpcăunul mitologic este un simbol care se opune drumului spre cunoaștere, spre adevăr, omul trebuind să se supună șablonului, formei rigide, fixe, statuată de un „pat al lui Procust". Uriașul (semnificând în roman însăși societatea meschină, uniformizatoare) va fi înfrânt de eroul grec Tezeu. Romanul poate fi considerat **realist**, prin sugestiile critice ale autorului, **simbolist**, prin semnificațiile date de scriitor, **clasic**, prin mitul antic, **cu note expresioniste**, prin problematica și concepția conștiinței.

Drama conștiinței poetului și ziaristului Ladima este prezentată prin viziunea a trei personaje diferite, doamna T., Fred Vasilescu și actrița ratată Emilia Răchitaru. Ladima se construiește ca personaj prin **reflectare multiplă** în conștiința celor care l-au cunoscut, fiind recuperat din textul scrisorilor, al poeziilor și al articolelor apărute în revista „Veacul", dar și din întâmplări ce relevă grosolănia lui Nae Gheorghidiu, care-l supune la umilințe greu descriptibile. Delicatețea îl va face să-și motiveze sinuciderea (determinată de strâmtorare materială) într-o scrisoare adresată doamnei T.

Textul Doamnei T., constând din trei scrisori, este liric, feminin, cald, optimist, dintr-un anumit punct de vedere semănând cu acela din „Legăturile primejdioase", de Laclos. Textul lui Fred Vasilescu, intitulat „Într-o noapte de august", este construit după regula celor trei unități clasice: de spațiu, de timp și de acțiune. Textul autorului, justificând **teoria autenticității**, promovată insistent de Camil Petrescu, este alcătuit din note de subsol, jurnale de călătorie, fragmente de articole, poezii ale personajului principal, George Demetru Ladima.

Cele trei scrisori ale doamnei T. prezintă o relație amoroasă a ei cu un domn X, identificat în Fred Vasilescu, personaj monden, diplomat și aviator. Pretextul întâlnirii cu un fost prieten include, la fel ca în romanul lui Proust „În căutarea timpului pierdut", episoade din timpul adolescenței, când el o iubea și amenința că se va sinucide din cauza ei, pentru că urma să se mărite cu un inginer. Alte asociații ale memoriei sunt realizate în manieră impresionistă: „nu-mi place să fiu văzută în tovărășia unor bărbați mizeri ca înfățișare, cu ghetele scâlciate, cu mâinile neîngrijite".

Jurnalul lui Fred exprimă un mod de viață hedonist, pe principiul *carpe diem* („trăiește clipa"), personajul devenind, din acest punct de vedere, tragic, pentru că nu are la dispoziție un timp mai îndelungat pentru plăceri. Secvențele narative privitoare la Emilia Răchitaru dezvăluie o femeie vulgară, nimfomană, ce se complace în postura de actriță ratată și de femeie întreținută.

Autorul fictiv își propune să realizeze o unificare a celorlalte texte, din care se constituie portretele complexe ale personajelor. Astfel, imaginea lui Vasilescu este construită din straturi succesive, despre el rămânând imaginea unui om de lume, îndrăgostit de doamna T., fără principii morale însă în relația cu Emilia Răchitaru. Textul

Scanned with OKEN Scanner

autorului reproduce articole şi poezii ale lui Ladima, publicate în revista „Veacul": „Parafă", „Cer final", „Samarcanda", „Patul lui Procust", ce dă, în mod simbolic, titlul romanului.

Romanul, pe lângă mixajul de texte proprii fiecărui personaj, are şi note de subsol aparţinând scriitorului, cu informaţii abundente, care pun în evidenţă o viziune aparte asupra lumii şi mai ales concepţia estetică a lui Camil Petrescu, axată pe ideea autenticităţii în literatură. Personajul central, George Demetru Ladima, este un pamfletar neobosit, gata să dărâme societatea burgheză, opus prin concepţii lui Fred Vasilescu, personaj facil, făcând parte din „societatea înaltă", din „high-life"-ul bucureştean. Vocea auctorială intervine de mai multe ori în planul romanului, atunci când Fred Vasilescu îl întreabă pe Nae Gheorghidiu de ce poetul nu este acceptat în rândul oligarhiei financiare: „Tânărul Fred Vasilescu, fiul unui industriaş de mai bine de o sută de ori milionar, nu ştie, pare-se, sensul perfect conturat şi fără echivoc al acestui cuvânt în româneşte, el care la 22 de ani era ataşat la legaţia din Londra (probabil că îşi închipuia că pe baza meritelor proprii), ca să fie apoi mutat la Geneva, în timp ce atâţi dintre camarazii săi, cu aceeaşi vechime şi cu un plus de examene, făceau oficiul de copişti în Palatul lui Sturza. Prin urmare, nu se ştie că românii se împart în două clase distincte: oameni şi ceilalţi. Un om e cel care are existenţa civilă, adică îşi poate valorifica şi supravalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezenţă, pe când ceilalţi nici nu sunt încercaţi. El participă din privilegiul unei foarte restrânse categorii. (Sunt vreo câteva mii de oameni în România, la 18 milioane de locuitori).".

Naraţiunea se declanşează ca urmare a faptului că două personaje, doamna T. şi Fred Vasilescu, sunt invitate să-şi povestească singulare viaţa, după procedeul romantic al „caietelor găsite", greşelile de scriere nefiind esenţiale în redarea unei perspective asupra vieţii: „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie.". **Stilul anticalofil** al scriitorului se traduce tocmai prin lipsa de preocupare pentru efecte estetice căutate, iar subiectului i se cere un efort maxim de redare a „frame"-ului imortalizat: „povesteşte-mi totul în scris. Mai mult decât întâmplarea însăşi, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decât un război, m-ar interesa amănunte, mai ales cadrul, atmosfera şi materialul întâmplării [...] alunecuşurile din condei, digresiile.". Despre roman, scriitorul va observa, într-un interviu: „În sens strict, acţiunea are loc într-un pat. Însă, pe cale de amintire şi de documentare, urmăreşte realizarea unei ambianţe, care îmbrăţişează viaţa literară, gazetărească, politică şi financiară, aşa cum era – şi în «Ultima noapte de dragoste,...», al cărui spirit îl continuă.". Patru personaje ocupă, în simetria romanului, un loc central: Ladima, doamna T., Fred Vasilescu şi Emilia. Alte personaje sunt preluate din „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", cum se întâmplă cu Nae Gheorghidiu şi cu Tănase Vasilescu „lumânărarul".

Fred Vasilescu este fiul lui Tănase „lumânărarul" şi face parte din marea burghezie, participând la şedinţele foştilor liberali de la guvernare. Despre Ladima are la început o impresie proastă: era un „tip de lăutar sau doctor, aşa ceva, cu mustaţă de plutonier, cu manşete scrobite ca două burlane.". Totuşi, Fred se împrieteneşte cu Ladima din motive pur intelectuale, iar călătoria cu el „poate însemna o bucurie scăzută, grea, mai adâncă decât o călătorie la Londra". Pe Fred Vasilescu îl preocupă, în mod insistent, faptul că Ladima este interesat de o femeie atât de banală ca Emilia Răchitaru, neavând „vocabular analitic", placidă şi „normală ca un scris de dictando". Sfârşitul lui Fred Vasilescu este brusc, un „act gratuit", în stil gidian: „Încercase, profitând de toamna prelungită, să bată

Scanned with OKEN Scanner

recordul lumii de viteză pe 500 de kilometri, pe un avion românesc din propria lor producție. Deşi vremea era puțin schimbată, nu renunțase la zbor. Avea de făcut trei circuituri deasupra Bărăganului, ca să totalizeze kilometrii necesari. După întâiul, s-a răsturnat încercând să aterizeze din motive nebănuite, pe care avea poate să le lămurească ancheta. Impresia produsă de moartea lui a fost adâncită şi de faptul că, abia cu două săptămâni înainte, se prăbuşise un tânăr locotenent, alt as strălucit al aviației româneşti.". Redarea exactă a realității, în stil proustian, îl preocupă pe scriitor în cel mai înalt grad. Astfel, el vrea să aducă „o atmosferă de autenticitate, halucinantă, nemaiîntâlnită la alt autor".

Personajele imaginate de Camil Petrescu sunt excepționale, după cum se exprimă însuşi scriitorul: „Romanul nu poate fi decât o întâmplare cu oameni excepționali. Ciocnirile între cotigi n-au nici o importanță, cele dintre maşinile mari, dintre locomotive, zguduie [...]. În al doilea rând, romanul trebuie să meargă în profunzimile psihicului.". Ladima, inițial demn, orgolios, bătăios la conducerea redacției „Veacul", devine conciliant şi supus în momentul când îşi pierde slujba. Nae Gheorghidiu l-a manevrat cu grijă şi, după campania de presă pe care-o desfăşoară Ladima, este reprimit în partidul liberal, pentru a nu demasca întreaga corupție şi afacerile clandestine. Pus să-i laude pe cei atacați până atunci, el îşi dă demisia, făcându-se vinovat de prea mult idealism într-o societate în care fiecare om, inclusiv cei bogați, au un preț. Relația cu Emilia urmează acelaşi idealism: el încearcă să o modeleze după propriile convingeri, uitând că este o femeie uşoară, materialistă, de o extracție joasă. Personajele întâlnite în roman fac parte din **galeria rataților**, pentru că se conduc după principii mercantile, iar frumusețea morală şi fizică a ființei se cheltuieşte în intrigi fără însemnătate.

Romanul „Patul lui Procust" are o structură complicată, fractalică, alcătuită din mii de impresii, relatate de diverşi naratori, din care se recompune o imagine cât mai exactă a vieții personajelor, Fred Vasilescu, doamna T. sau Ladima. Stilul implică folosirea persoanei întâi, o modalitate de exprimare folosită în cazul literaturii subiective. Ladima iubeşte o actriță vulgară, folosită ca paravan de alte persoane pentru afacerile lor amoroase, apoi se sinucide din cauze obscure, morale sau materiale, deşi alături de el se găseşte o mare sumă de bani.

DOAMNA T. Personajul-narator cel mai semnificativ este doamna T., care adoptă formula **confesiunii lirice**, realizată prin scrisori. Întâmplările se înlănțuie într-o formulă narativă aparte, responsabilă de generarea sentimentelor în „cascadă", redate prin tehnica **fluxului conştiinței**, procedeu prin care scriitorul îşi reface trecutul prin intermediul gândurilor spontane, revenite cu fidelitate în mintea martorului. Punerea în mişcare a unui asemenea act de comunicare modifică narațiunea, circularizând-o, după un model folosit de scriitorii moderni, de la James Joyce şi Virginia Woolf până la William Faulkner sau la scriitorii postmodernişti din literatura română.

Autorul îşi creează astfel un alter-ego, prin intermediul căruia se aşază între personaj şi narator. Există o distanță auctorială între naratorul-personaj feminin şi narator, personajul auctorial având rolul de a perfecta trăsăturile naratorului feminin. În romanul „Patul lui Procust", autorul abstract se autocreează, printr-un proces straniu, atribuindu-şi o identitate feminină, ceea ce îl singularizează, îl transformă într-un „eu metamorfic şi metafizic", cu capacități absconse de înțelegere a gândurilor semenilor.

Vocea autorului se substituie, într-o oarecare măsură, personajului, dar nu pe deplin, pentru că acesta este diferit de autorul concret. Arhitectura romanului presupune intervenția

Scanned with OKEN Scanner

autorului în text, printr-un procedeu comparabil cu „deus ex machina" din tragediile greceşti. Intervenţia directă a autorului în evoluţia personajelor este un procedeu extrem de modern, premergător textualismului.

Romanul se construieşte astfel etajat pe mai multe niveluri la care acţionează multiple voci auctoriale, disimulate în substanţa textului. Rolul discursiv al autorului se traduce prin nenumărate curente de opinie, fiecare reflectând, după principiul „oglinzilor paralele", realităţile ontologice ale fiecăruia dintre personaje.

EMILIA. Este o femeie comună, vulgară, incapabilă să-şi depăşească propria condiţie. Totuşi, Ladima o percepe într-un mod eronat, descoperind crudul adevăr într-o zi, când o surprinde plimbându-se cu un alt bărbat. Ladima suferă drama intelectualului incapabil de a-şi depăşi, în mod transcendent, condiţia marginalizată, într-o societate cu personaje care se distrug unele pe celelalte. Emilia este tipul femeii uşoare, a „damei de consumaţie", care izbuteşte în viaţă prin protecţia personajelor importante, compunându-şi, în acelaşi timp, o figură de madonă, cu a cărei mască îl înşală pe Ladima. Revelaţia adevărului crud se poate observa prin scena în care gazetarul nefericit o observă la braţul unui alt bărbat, el rămânând să aştepte la nesfârşit, în locul unde trebuia s-o întâlnească. Femeia se desparte de aura de idealitate pe care i-o conferise poetul; totuşi îl atrage în mod inconştient, în acelaşi fel în care îi atrage luna pe somnambuli. De aceea, Ladima nu simte pentru ea dragoste, ci este mai mult un gest reflex, izvorât din mecanisme atavice, în care nu dragostea este importantă, ci instinctul vital, al individului agresat de o societate în care nu se integrează şi care îşi caută astfel protecţie, salvare în chip romantic, prin femeie.

Din aceasta cauză, nu sentimentul de dragoste este important, ci rolul de totem al femeii, de conjurare a forţelor oculte ce guvernează realitatea. Femeia, transformată în obiect de adoraţie, este supusă unei impersonale aprecieri, actele individuale nemaifiind importante, situându-se într-o scară a gesturilor minore.

Addenda

Ov. S. Crohmălniceanu, 1972

„Titlul romanului, *Patul lui Procust*, tinde să fixeze printr-un simbol ideea centrală a acestor drame. Luăm act de două experienţe tragice ale iubirii... Una, trăită de Ladima, care trebuie să-şi amputeze spiritul ca să-l aducă la măsura sufletului vulgar şi interesat al Emiliei. Alta, a lui Fred, stăpânit, dimpotrivă, de sentimentul că i se cere mai mult decât ar putea da. Pe ambii eroi dragostea îi mutilează, încercând să-i scurteze sau să-i lungească după un fel de pat procustian fatal.

Legătura întâmplătoare între cele două destine o face corespondenţa lui Ladima, descoperită de Fred la Emilia. Dar cuplurile ilustrează – cum se vede – şi o anumită simetrie tragică existenţială."

Scanned with OKEN Scanner

RAPORTURILE SINTACTICE ÎN PROPOZIȚIE

Sunt relațiile care se stabilesc între părțile de propoziție în cadrul aceleiași propoziții:

I. **RAPORTUL DE COORDONARE**, care se stabilește între părți de propoziție de același fel:

- între termenii subiectului multiplu: *Dan și Matei* au reușit la examen.
- între termenii numelui predicativ multiplu: Apa era *adâncă, tăcută, întunecată.*
- între două atribute: Nori *negri și amenințători* se iviră la orizont.
- între două complemente: *Azi și mâine* are loc concursul de admitere.

Raportul de coordonare se realizează prin:

1. **Juxtapunere** (parataxă sau alăturare), atunci când lipsesc elementele de relație: *Eu, tu* și el plecăm la munte.

2. **Joncțiune** cu conjuncții și locuțiuni conjuncționale coordonatoare, raporturile sintactice fiind denumite în funcție de felul acestora:

- ***coordonarea copulativă***, prin conjuncțiile *și, nici, ci și, dar și, și cu*, care ajută la afirmarea ideii de asociere: Cerul era senin *și* albastru. El nu era *nici* scund, *nici* înalt.

- ***coordonarea disjunctivă***, prin conjuncțiile *sau, ori, fie, ori că, fie că*, exprimând ideea de excludere (de disjuncție): Mama *sau* tata vine mâine la școală. *Ori* Andrei, *ori* Dan va merge la olimpiadă.

Observație. Conjuncțiile coordonatoare disjunctive repetate în ambele propoziții cer folosirea obligatorie a virgulei în raportul de coordonare.

- ***coordonarea adversativă***, prin conjuncții care ajută la exprimarea ideii de opoziție: *dar, iar, însă, ci, or:* El era scund, *dar* puternic.

Observație. Coordonarea adversativă impune folosirea virgulei între părțile de propoziție respective.

- ***coordonarea concluzivă***, prin conjuncțiile *deci, așadar*, care exprimă ideea de concluzie: El era singur, *deci* temător.

Observație. Conjuncțiile coordonatoare concluzive cer folosirea obligatorie a virgulei în raportul de coordonare.

II. **RAPORTUL DE SUBORDONARE** (hipotaxă) se stabilește între o parte secundară de propoziție și cuvântul pe care îl determină, prin:

1. **Juxtapunere**, în special în cazul apoziției: Alexandru, *colegul nostru*, este un sportiv renumit. Unele lucrări de gramatică apreciază că există juxtapunere și în cazul unor atribute și complemente: Urcam pe stânci *goluțe*. Am cumpărat *două* cărți. Ascult *muzică*. Vino *aici!* În mod obișnuit însă în primele două cazuri se consideră că acordul se face prin **flexiune**, în al treilea prin **recțiune**, iar în celălalt prin **aderență**.

2. **Flexiune**, adică schimbarea formei cuvântului, aici incluzându-se și acordul: Frunzele *ruginii* ale *toamnei* se așternu într-un covor *fermecător*.

3. **Joncțiune**:

a) cu prepoziții și locuțiuni prepoziționale: *În fața* ochilor se întindeau stânci *de* granit.

Scanned with OKEN Scanner

b) cu articole hotărâte proclitice, nehotărâte, posesiv-genitivale şi demonstrativ-adjectivale: *Lui* Dan i se cuvin laude. Aşteptăm sosirea *unei* ştiri importante. „*Ale* turnurilor umbre peste unde stau culcate." (Gr. Alexandrescu). Iedul *cel* mic nu era cuminte.

De multe ori joncţiunea se împleteşte cu flexiunea: Frunzele ruginii *ale codrului* tremură în bătaia vântului.

4. **Topica**, mijloc sintactic – ca şi joncţiunea –, ajută la diferenţierea unor părţi de propoziţie:

• subiectul de numele predicativ, primul din enunţ fiind subiectul, fiindcă despre acesta se vorbeşte în propoziţie: „*Vitejia* ţi-e fuga" („Toma Alimoş")

• apoziţia de regentul său: Scriitorul *Marin Preda* este preferatul meu. Marin Preda, *scriitorul*, este preferatul meu.

5. **Intonaţie**, care diferenţiază numele predicativ de subiect, prin rostirea accentuată a cuvântului cu funcţie sintactică de nume predicativ: *Fiul* era acela care nu îl înţelegea.

6. **Pauză** (mijloc fonetic, ca şi intonaţia), care marchează:

• elipsa, de obicei a verbului predicat: Tu mergi la bibliotecă, *eu, la spectacol.*

• izolarea unor părţi de propoziţie în cadrul enunţului: *Mâhnită*, fata a plecat acasă.

III. **RAPORTUL DE INTERDEPENDENŢĂ (INERENŢĂ)**, care se stabileşte între subiect şi predicat, marcând planul de egalitate dintre cele două părţi principale de propoziţie.

❖ Temă

✦ **1.** Identificaţi părţile de propoziţie şi stabiliţi mijloacele prin care se realizează raporturile sintactice din următoarele enunţuri, făcând şi schema acestora:

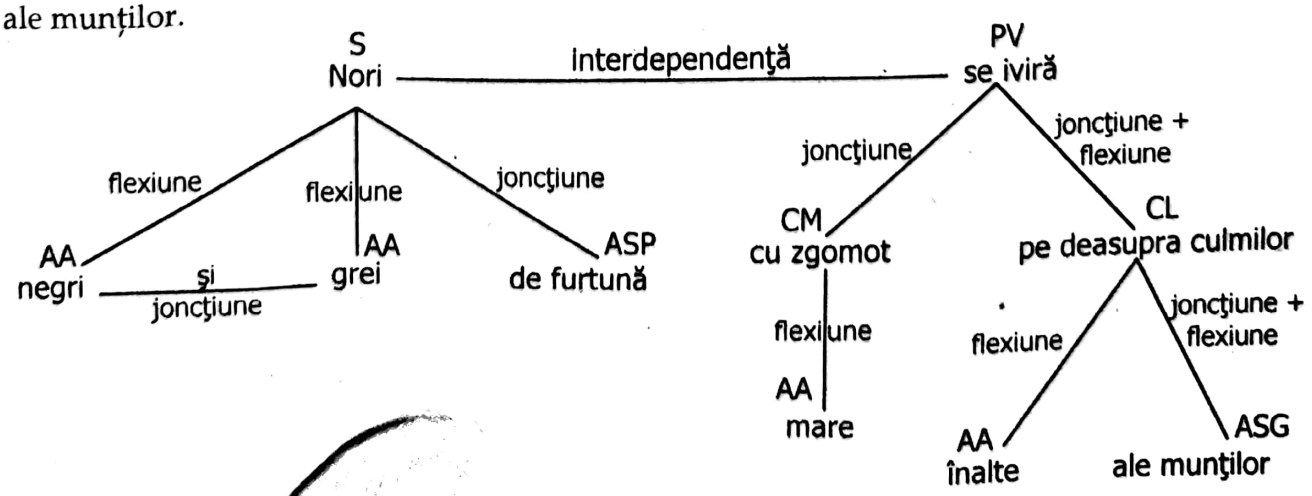
a) „Printre păreţi de trestie înaltă, străbatem în tăcere cărări lungi de apă cu plavii buboase, cu foi late de nufăr şi cu pojghiţă de gheaţă pe alocuri..." (Mihail Sadoveanu, „Ţara de dincolo de negură")

b) „Nu departe de mărunta zarvă omenească, într-un cot lin al râului, străveziu şi verde ca un lac, un stol de gâşte îşi alunecă în calm desăvârşit siluete pure." (Lucia Mantu, „În lunca Moldovei")

c) „O puternică suflare de vânt, trecătoare şi iute ca un glas de pieire, se stinse, tânguios şi jalnic, în nesfârşitul umbros al depărtărilor." (Calistrat Hogaş, „Singur")

Model de lucru:

Nori negri şi grei de furtună se iviră cu zgomot mare pe deasupra culmilor înalte ale munţilor.



Scanned with OKEN Scanner

RAPORTURILE SINTACTICE ÎN FRAZA

Sunt relațiile care se stabilesc între propozițiile unei fraze:

I. **RAPORTUL DE COORDONARE** se stabilește între propoziții de același fel, principale sau secundare (de același fel, cu aceeași regentă sau cu același termen regent):

PP PP

• între propoziții principale: Am ascultat concertul/ și mi-a plăcut foarte mult./

PP CD

• între propoziții subordonate de același fel: Mi-a povestit/ *ce s-a întâmplat*/ *și*

CD

cum a trecut peste această încurcătură./

Uneori propozițiile secundare coordonate pot să fie și de feluri diferite:

SB CM

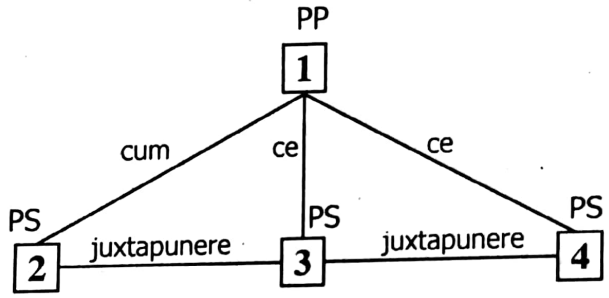
Zică/ *cine a zice*/ și *cum a vrea*/ să zică./

Raportul de coordonare se realizează prin:

1. **Juxtapunere**, când elementul de relație (conectorul) lipsește:

• între propoziții principale: Am venit,[1]/ am văzut,[2]/ am învins.[3]/

• între propoziții secundare: Apoi mi-a spus[1]/ *cum a ajuns în oraș,*[2]/ *ce a văzut pe acolo,*[3]/ *ce a mai cumpărat.*[4]/



Propozițiile 2, 3 și 4 sunt coordonate prin juxtapunere. Propozițiile coordonate prin juxtapunere se despart prin virgulă.

2. **Joncțiune** cu conjuncții și locuțiuni conjuncționale coordonatoare. După felul acestora, în frază se realizează următoarele raporturi de coordonare:

a) ***coordonarea copulativă***, cu ajutorul conjuncțiilor *și, nici, ci și, dar și*, și cu locuțiunile conjuncționale *cât și, cum și, precum și: Nici* nu stai,[1]/ *nici* nu pleci.[2]/

Propozițiile coordonate copulativ sunt convergente ca înțeles și nu se despart de obicei prin virgulă. Se despart prin virgulă atunci când se repetă conjuncția coordonatoare în fiecare propoziție, de asemenea în propozițiile introduse prin locuțiuni conjuncționale.

Observație! Conjuncția *și* poate dobândi uneori valoare adversativă (Eu îți vorbesc, *și* tu nu asculți. – *și = iar*) sau concluzivă (Asta-i glumă *și* nu-mi pasă. – *și = deci*);

b) ***coordonarea adversativă***, realizată prin conjuncțiile *dar, iar, însă, ci, or* și locuțiunile conjuncționale *în schimb, numai că, decât că:* L-am căutat,[1]/ *dar* nu l-am găsit.[2]/ Nu a mers în excursie,[1]/ *în schimb* a învățat pentru examen.[2]/ Propozițiile coordonate adversativ se opun ca înțeles și se despart prin virgulă.

Observație! Conjuncția *dar* poate dobândi și valoare concluzivă: El veni *dar (= deci)* la mine.

c) ***coordonarea disjunctivă***, realizată prin conjuncțiile *sau, ori, fie..., fie: Fie* pleci,/ *fie* rămâi. Plouă/ *sau* ninge. Propozițiile coordonate disjunctiv se exclud ca înțeles. Se despart prin virgulă numai când conjuncția coordonatoare se repetă în fiecare propoziție.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrările de gramatică mai conțin referiri la o **coordonare alternativă**: *Unde* dai[1]/ şi *unde* crapă.[2]/ *Când* ninge,[1]/ *când* plouă.[2]/

d) ***coordonarea concluzivă***, realizată prin conjuncțiile *deci* şi *aşadar* şi prin locuțiunile conjuncționale *prin urmare, în concluzie, în consecință, ca atare, drept care, cu alte cuvinte, aşa că* etc.: Ai întârziat,[1]/ *deci* ai pierdut trenul.[2]/ Propoziția a doua este concluzia celei dintâi. Propozițiile coordonate concluziv se despart prin virgulă.

II. **RAPORTUL DE SUBORDONARE**, între o propoziție subordonată şi regenta ei, se realizează prin:

1. **Juxtapunere**, care nu înseamnă însă absența totală a elementelor de relație,

CȚ PP

ci doar subînțelegerea lor: Ai carte,[1]/ ai parte.[2]/

PP P. apozitivă

Am făcut o greşeală:[1]/ nu am închis gazele.[2]/

2. **Joncțiune** cu elemente de relație subordonatoare:

a) ***conjuncții subordonatoare***: *că, să, ca să (ca... să), dacă, de, căci, fiindcă, deoarece,*

CV PP

întrucât, încât, deşi etc.: *Deşi* ploua,[1]/ am ieşit la plimbare.[2]/

b) ***locuțiuni conjuncționale subordonatoare***, specializate pentru propoziții circumstanțiale:

• ***de timp***: *până când să, până să, în timp ce, în vreme ce, ori de câte ori, îndată ce, odată ce, după ce, până ce, chiar şi când, de cum, pe când;*

• ***de mod***: *de parcă, fără să, fără ca să, în ce fel să, în ce chip să, de ce (= cu cât), pe măsură ce, ca şi cum, ca şi când, cu cât, de cum, decât să, după cum, după cât, față de cum, față de cât, întru cât, pe cât etc.;*

• ***de cauză***: *din cauză că, din pricină că, pe motiv că, pentru că, sub pretext că, de vreme ce, din moment ce, odată ce, câtă vreme, față de cum, față de cât;*

Observație! Propozițiile circumstanțiale de cauză se despart obligatoriu prin virgulă de regentă.

• ***de scop***: *pentru ca să, nu cumva să, nu care cumva să etc.;*

• ***concesive***: *chiar dacă, chiar de, chiar să, chit că, cu toate că, (şi) fără să, fără ca să, las(ă) că, măcar că, măcar de, măcar să, nici dacă, nici de, nici să, şi dacă, şi de, şi să;*

Observație! Propozițiile circumstanțiale concesive se despart obligatoriu prin virgulă de regentă.

• ***condiționale***: *în caz că, în caz când, la caz că, la caz când;*

• ***consecutive***: *aşa încât, aşa că, încât să.*

c) ***pronume şi adjective***:

• ***relative***: *care, cine, ce, cât, câtă, câți, câte, ceea ce:*

SB PP

Cine seamănă vânt[1]/ culege furtună.[2]/

• ***nehotărâte***: *oricare, oricine, orice, oricâț, oricâtă, oricâți, oricâte, orişicine, orişicare, orişice, orişicât, orişicâtă, orişicâți, orişicâte:*

PP CD

El primea[1]/ *pe oricine* îi bătea la uşă.[2]/

d) ***adverbe relative şi nehotărâte***: *unde, când, cum, cât, încotro, dincotro, oriunde, oricând, oricum, oricât, oriîncotro, oridincotro, orişiunde, orişicând, orişicum, orişicât:*

PP CD

Nu mi-a spus/ *unde* pleacă.

Scanned with OKEN Scanner

❖ **Temă**

✦ 1. Stabiliți felul propozițiilor din frazele următoare (eventual numai propoziții principale și propoziții secundare) și raporturile sintactice dintre acestea, reprezentate prin schemă:

a) „Când auzeam noi pe moș Luca pomenind cu drag de casă și când mai vedeam cum rămân satele și locurile frumoase în urmă, și tot altele necunoscute se înfățoșează înainte-ne, supărarea noastră creștea la culme!" (Ion Creangă, „Amintiri din copilărie")

b) „M-am întrebat dacă e exact ce spune sau dacă i se pare lui asta, cum ni se pare tuturor că obiectul pe care-l dorim și ne e refuzat e dorit de toată lumea." (Camil Petrescu, „Patul lui Procust")

c) „Fără să-și dea seama că nu știe deloc să se prefacă, jupân Ieremia se înclină repezit, de parcă podeaua plină de covoare scumpe pe care trebuie să calce i-ar fi ars deodată tălpile." (Mihail Diaconescu, „Adevărul retorului Lucaci")

d) „– Doamnă – începu el – am cunoscut pe domnișoara Vera într-o împrejurare pe care v-a povestit-o poate și m-am încredințat după o relativ scurtă prietenie că înțelegerea dintre noi este atât de perfectă, încât căsătoria merită s-o păstreze mai departe." (G. Călinescu, „Cartea nunții")

Manualul ART

MIRCEA ELIADE

MAITREYI

Romanul „Maitreyi" este o poveste de dragoste ce implică personaje din medii culturale și etnice diferite, fiind, prin aceasta, mai plină de mister și de patos erotic, cu implicații mistice și magice. Apărut în 1933, romanul cucerește mai întâi printr-un farmec liric al ingenuității. Tehnica narativă e a confesiunii, care pare să consemneze fapte reale, naratorul rememorându-și episodul Maitreyi prin referire „la jurnalul ținut în vremea aceea și intercalând în relatare extrase copioase din jurnal" (D. Micu). De aici rezultă o anume „autenticitate" a romanului, dată de faptul că Mircea Eliade a petrecut trei ani în India, între 1928 și 1931, și multe din nuvelele sale par a fi inspirate de șederea în această țară plină de mistere.

Substanța epică a romanului se concentrează asupra unui cuplu: Allan, inginer european venit în India, și Maitreyi, fiica șefului său, Narendra Sen, unul dintre puținii indieni care făcuseră studii în Anglia. După o spitalizare pentru malarie, Allan este invitat să locuiască în gazdă în casa lui Sen, unde o întâlnește pe Maitreyi, o adolescentă în vârstă de șaisprezece ani, dar capabilă de o trăire intensă a sentimentului de dragoste, chiar dacă acesta este abstractizat și respectă anumite cutume ale societății indiene. Platoșa de egotism a lui Allan este sfărâmată încetul cu încetul și între cele două personaje se înfiripă o poveste sentimentală cu un deznodământ dramatic. În plan real, asistăm la o incompatibilitate între personajele aparținând unor medii și culturi diferite, similară cu situațiile existente în „Manon Lescaut" sau „Romeo și Julieta".

Povestea de dragoste dintre Allan și Maitreyi are ca substrat o confruntare între cele două lumi, cea occidentală, pe care Eliade o acuza de un pragmatism superficial în plan uman, și cea orientală, plină de mistere greu de pătruns: „Dincolo de stratul de suprafață al

Scanned with OKEN Scanner

subiectului ne întâmpină însă o istorie despre lipsa de comunicare dintre culturi." (Petru Mihai Gorcea). Lumea indiană este structurată în caste, cu limite superioare impenetrabile pentru cei animați de o eventuală ascensiune socială; așa cum spune Émile Benveniste, în „Vocabularul instituțiilor indo-europene", în tipologia socială indiană există „brahmanul", „preotul" ce îndeplinește cultul, „ksatriya" sau „rajanya", războinicul, și „vaisya", „om din vis", „omul din popor".

Inginerului Narendra Sen îi corespunde, în plan real, Dasgupta, profesorul la care Mircea Eliade, tânărul student în indianistică, a fost primit în gazdă. El poate fi integrat în cea de-a treia clasă, pentru că nu are nici unul dintre atributele necesare unui salt social, în ciuda faptului că este destul de respectat. Inginerul Narendra Sen este un indian occidentalizat, care vorbește totuși rău o limbă străină („Scusez moi. Ici votre place"), oscilând între un tradiționalism oriental, lipsit de magie, și civilizația occidentală, având deci vagi tendințe de a-și conexa propria formație spirituală la influențe culturale străine. El îl invită pe Allan la șantier, apoi acasă, cu scopul nemărturisit de a-l adopta. Dar, fire destul de limitată, poate alterată de apartenența la o cultură intolerantă, Narendra Sen nu înțelege dimensiunea dragostei lui Allan pentru Maitreyi, pasul realizat între două culturi cu totul diferite.

Allan este inginer, aflat în India ca membru al unui „Rotary Club" și locuind la Wellesley Street, în Ripon Mansion. Ca orice tânăr occidental, el munceşte, se dovedeşte pragmatic, înlătură birocrația de la „Noel and Noel" și are curiozitatea de a vedea ce se întâmplă pe teren: „Pe șantier eram singurul stăpân, pentru că eram singurul alb". Călătorește la clasa I, are conștiința superiorității față de lumea mediocră a Indiei, rămâne în cort, stă de vorbă cu muncitorii, scrie în jurnal, trage din pipă din când în când. Inginerul Narendra Sen, bine cunoscut în Calcutta, îl atrage prin personalitatea sa, fiind licențiat al Universității Edinburg. Allan este un tânăr european, care trăiește după normele lumii occidentale, bazate în special pe valoarea magică a progresului tehnic. De aceea, el nu poate percepe dimensiunea spirituală a lumii indiene, ce o depășea, în profunzime, pe cea contemporană a Vestului. El nu pricepe că smerenia ciudată întâlnită în casa inginerului Narendra Sen indică o profunzime a lumii orientale, incomparabilă și incompatibilă cu libertinajul lumii europene.

Maitreyi este o fată cu o personalitate unică, sălbatică prin comportament, care sperie la un moment dat audiența prin cuvintele rostite într-o reuniune, în limba engleză. Fiecare gest al ei are o semnificație puțin vetustă, fiind izvorâtă din vechi tradiții indiene. Maitreyi aparține unui alt orizont cultural, diferit de cel al lui Allan: „India nu a părăsit, cum a făcut Occidentul, puterea intuitivă, elanul mistic și asceza mentală" (M. Meunier). Dragostea ei față de Allan este totală, izvorâtă din adâncurile lumii, cu o tonalitate de psalm biblic: „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales.".

În societățile arhaice, unirea dintre doi îndrăgostiți trebuie să urmărească anumite ritualuri de stabilizare a energiilor cosmice, menite să-i facă fericiți în viață, unele vizând consecințe puțin obișnuite. De aceea, totul în India dobândește expresie ritualică, inclusiv sentimentul erotic, încă de la formele sale incipiente. Astfel, urmând același ritual complicat, jocul erotic înregistrează senzații și experiențe pe care un european nu și le-ar fi putut închipui: pe verandă, într-o seară, Maitreyi execută un ceremonial al atingerii picioarelor, reluat, în altă împrejurare, și în bibliotecă, într-o stare „halucinant de dulce, de fierbinte, nici

Scanned with OKEN Scanner

un trup omenesc nu se înălțase vreodată în carnea ei". Altă dată Maitreyi îi trimite o floare, pe care încearcă să o recupereze, prefăcându-se supărată, atunci când acest lucru nu se întâmplă, pentru că el îi dă altă floare, fără semnul pe care îl pusese în cea dintâi. La fel este și episodul cu numărarea cărților, în număr de douăzeci și cinci, cei doi trebuind să se întâlnească la mijlocul tomului al treisprezecelea. Chabu, sora mică a lui Maitreyi, este, la rândul ei, o fată cu tendințe erotice ezoterice; astfel, ea obișnuiește să se suie în copac, goală, și să rămână încolăcită în jurul trunchiului, iubindu-l într-o neobișnuită dezlănțuire panteistă, mărturisind, prin gesturi sacre, credința într-o divinitate prezentă peste tot. Tânăra fată manifestă, și ea, o dragoste inconștientă pentru Allan: „Îl iubește pe Allan, fără să-și dea seama, și fragilul suflet, neputând suporta tensiunea, explodează" (N. Manolescu). Divulgarea dragostei celor doi se produce dintr-un accident, nu din rea-voință. Chabu se va îmbolnăvi de friguri și va muri în aceeași zi cu evenimentul nefast al demascării. Tragicul se explică prin imposibilitatea de a înțelege în realitate ce se întâmplă în afara lumii proprii: „Ea a fost tot timpul în întuneric".

Un personaj cu adevărat ciudat este gurul spiritual al lui Maitreyi, poetul Rabindranath Tagore, pentru care fata manifestă o admirație totală, ceea ce nu o împiedică să se dăruiască la modul absolut lui Allan. După astfel de experiențe de **magie erotică**, sentimentul iubirii atinge dimensiuni paroxistice, până la scene de un erotism tulburător și încărcat de puternice reminiscențe mitice: „Patima crește delicios și, firesc, amestec de idilă, sexualitate, prietenie și devoțiune. Când stau lângă ea pe covor, citind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat și mă tulbur nebunește. Știu că și ea e tulburată". Maitreyi face parte dintr-o cultură veche, care vorbește, prin scrierile sale, de fapte ce depășesc cu mult tehnicismul pragmatic al lumii occidentale, despre nașterea și moartea universurilor, în „Rig-Veda", „Upanișade" și „Ramayana". Atitudinea aceasta este subliniată și de Maitreyi: „Azi, pe când povestesc destrăbălările fetelor din Europa, ea m-a întrebat dacă sunt pur, și numai gândul că s-ar putea să nu fiu a înspăimântat-o într-atât, încât a început să plângă. Setea aceasta violentă, mistică, după puritate m-a emoționat". Ea ar putea reprezenta „miracolul femeii indiene", „fecioara indiană", „senzuală și pură ca o sfântă". Natura dragostei dintre cei doi este mistică: „Scrie poeme pentru mine și-mi recită ziua întreagă versuri". Dragostea urmează o cazuistică destul de complicată: mai întâi protagoniștii se observă, sentimentele se aprind devoratoare și ei se lasă în cele din urmă în voia pasiunii. Tema sălbaticului, a omului comun, neracordat la realitățile majore ale lumii, intervine în mod pregnant în roman: cine îndeplinește acest rol, Allan, european prin credință, sau Maitreyi, pentru care artefactele nu înseamnă prea mult, pentru că magia suplinește acest lucru îndeajuns?

Impactul dintre cele două concepții de viață, **occidentală și orientală,** nu poate fi decât devastator; când familia gazdă află de dragostea înfiripată între Maitreyi și Allan, îl izgonește și iubirea lor se termină. Ambele personaje sfârșesc prost: Maitreyi se dăruiește la întâmplare unui necunoscut și dă naștere unui copil, după cum află Allan mai târziu, iar el nu-și poate reveni după iubirea copleșitoare încercată pentru indiancă. Cele două moduri de gândire sunt aceleași ca structură, deși **canoanele** de care ascultă sunt diferite: europenismul înseamnă libertinaj, Allan chiar având o legătură amoroasă înainte de Maitreyi, deși biserica și morala creștină a vremii interzic acest lucru; dimpotrivă, mentalitatea tradițională indiană pune mare preț pe iubire, văzută ca o **reiterare a energiilor cosmice**.

Romanul are autenticitate prin stilul de jurnal folosit, prin relevarea gesturilor ce inserează, în straturile abisale ale ființei, marea dragoste: „Priveam, fără să știu de unde

Scanned with OKEN Scanner

vine farmecul acela... Şi deodată aud un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie şi de copil... zăresc în curte trupul aproape descoperit al Maitreyiei, cu părul în ochi, cu braţele pe sâni". Odată ce Allan gustă din inefabilul iubirii, se eliberează cu greu de acest sentiment înrobitor. Pentru Maitreyi, întâlnirea cu el reprezintă **găsirea intrusului** în universul perfect al fanteziilor. Din moment ce energiile vitale se amplifică, se prăbuşesc asupra celor doi, personajele nu mai pot să le controleze, iar **karma** se schimbă într-o serie de secvenţe negative, relaţia lor devenind o **iubire neîmplinită**. Lipsa de control asupra propriului destin este tragedia întregului roman: nici Allan, nici Maitreyi nu pot fi stăpânii propriei vieţi, asupra fiecăruia acţionând forţe latente care nu-i protejează mai deloc, ci îi determină să-şi urmeze datul existenţial. Asupra lui Allan se exercită oprobriul celorlalţi europeni, care nu văd sensul unei legături cu o fată din afara lumii lor, o prejudecată, bineînţeles, iar asupra fetei acţionează relaţiile înrobitoare ce o vor face toată viaţa să nu iasă din vorba stăpânului familiei. Desprinderea din mirajul dragostei mistice urmează aceleaşi revărsări de energii ca începutul ei: Allan este „sufocat de durere"; „izbucnii în plâns nebuneşte, smulgându-mi părul şi muşcându-mi pumnii", de „parcă fusesem rupt în zece bucăţi, căci îmi simţeam trupul numai o rană, sufletul risipit". „Dobândirea condiţiei adamice se dovedeşte a fi iluzorie, ideal imposibil de atins. Paradisul pierdut este eterna aspiraţie umană spre împlinirea erotică", spune Ovidiu Ghidirmic.

Allan are chiar intenţia laşă de a se sinucide: „gândul sinuciderii mi-a apărut deodată în toată laşitatea şi ridicolul ei". Antinomia dintre **lumea profană,** facilă în manifestări, şi **lumea sacră**, revelată prin fiorul dragostei, este simbolică: Allan întâlneşte un alt tip de dragoste, dar aspiraţia lui nu se împlineşte, „nunta în ceruri" nu se realizează. Aceasta este drama personajului, iar revenirea în vechiul spaţiu existenţial nu poate fi decât o palidă consolare pentru omul care deprinde tentaţia absolutului. Această „relaxare a simţurilor" este de origine oarecum nietzcheeană, deşi filozoful german vorbea de o normă „amorală", ce propovăduia moartea individuală. Firea lui Allan este dualã: el este stăpânit de sentimente contradictorii şi, în cele din urmă, o abandonează pe Maitreyi, refugiindu-se consolator în măreţia muntelui, în Himalaya. Allan se retrage într-o mănăstire din cel mai mare munte al lumii, uitând de Maitreyi, aflând târziu că aceasta s-a dăruit unui vânzător de fructe pentru a scăpa de climatul înrobitor al familiei (în India, copiii aparţin patrimoniului familial pentru totdeauna, nu pot scăpa de tradiţii). Nu va reuşi însă niciodată să se elibereze de marea iubire a vieţii sale, cunoscută în mediile Calcuttei. Fiecare personaj va rămâne în propriul univers, fără putinţă de scăpare, fapt ce semnifică închiderea pe viaţă într-o serie de cutume, care nu lasă fiinţei nici o poartă de scăpare, nici un moment de liberă respiraţie.

Addenda

G. Călinescu, 1941

„Întâlnirea a doi indivizi de rase felurite într-un decor sugerat, nu atât plastic, cât prin siguranţa amănuntelor sociale, este memorabilă. Mircea Eliade a îmbogăţit literatura română cu o viziune nouă, scriind întâiul roman exotic în adevăratul înţeles al cuvântului."

Scanned with OKEN Scanner

NOUĂSPREZECE TRANDAFIRI

„Nouăsprezece trandafiri" (1980) expune, într-un mod specific de altfel scrierilor literare ale lui Mircea Eliade, un alt caz de suprapunere a planurilor temporale: există un nivel al existenței profane, dincolo de care omul simplu nu poate trece, pentru că nu are instrumentele minții care-i sunt necesare pentru a trece la acest stadiu al evoluției, și un plan al existenței sacre, capabil să trangreseze limitele ființei și ale materiei. Personajele lui Mircea Eliade, situate la granița între cele două lumi, sunt capabile de astfel de fenomene inexplicabile, de accedere la un alt stadiu al existenței, cum se întâmplă în cazul eroului din nuvela „Secretul doctorului Honigberger", cu Van Manen și Bogdanof, din „Nopți la Serampore", cu Marina din „Pe strada Mântuleasa", capabilă să-și îmbătrânească și să-și întinerească trupul prin echilibrarea balanței energetice, prin extragerea sau adăugarea de energie vitală prin intermediul unui efect de tunel, de accesare a forței primare a multiversului.

În cazul de față, scriitorul A.D.P. (Anghel Dumitru Pandele) descoperă o poartă de intrare într-un alt timp, practic într-un **non-timp**, în care vectorii cvadridimensionali se învârt în gol, după ce personajul participase la spectacolele de teatru experimental ale lui Ieronim Thanase, cu nume simbolic, evocator al zeului morții, Thanatos. La experimentul de a trece într-o altă dimensiune asistă Eusebiu Damian, secretarul lui Pandele, care presupune că de fapt scriitorul plecase într-o altă țară; presupunerile i se confirmă într-o bună zi, când primește un buchet de nouăsprezece trandafiri, cu o veste că Pandele se va întoarce acasă.

Dispariția misterioasă a lui A.D.P. amintește de „călătoriile în afara lumii" de care pomenesc toate mitologiile. „Cartea lui Enoh", apocrifă, neinclusă în „Biblie", prezintă un fenomen similar. Enoh este un personaj care a avut prilejul de a trece în altă lume, una cerească, fiind transportat spre grădinile Raiului de un înger. Indiferent că această lume se află într-o zonă terestră sau una celestă, că pasagerul percepe același întuneric primordial, „un întuneric mai întunecos decât cel pământesc", din care lumea este văzută panoramic, se întâlnește aceeași **distorsiune**, consecință a intrării într-un loc nedeterminat, un **neloc**. „Vedenia lui Isaia" relatează același fenomen misterios, eroul care petrece două ceasuri în cer fiind translatat cu treizeci și doi de ani în viitor. O veche saga irlandeză, povestind călătoria lui Bran pe Insula Femeilor, arată că la întoarcere nimeni nu-l mai recunoaște, ci doar vechile legende vorbesc despre el. Ty-Thyk, dintr-un basm vietnamez, dus în cele treizeci și șase de peșteri ale zânei Ngui, se întoarce acasă, constatând că în cele câteva zile petrecute acolo trecuse de fapt un secol. Deși explicabile prin paradoxuri temporale, această ilogică a irealului este una complexă, greu de explicat numai prin teorii științifice, oricât de avansate ar fi ele.

Oamenii simpli, deși cu funcții mari în regimul totalitar comunist, cum este cazul lui Albini, ofițer al poliției secrete comuniste, nu au intuiția necesară pentru a înțelege ce se întâmplă. Albini se întreabă, cu privire la dispariția lui A.D.P., dacă „nu cumva pleacă el din țară, înscenând o dispariție stranie?". Pentru omul legii, lucrurile nu pot avea decât o explicație rațională, respectându-se canoanele logicii.

Evadarea lui Pandele îl duce în alt timp și alt spațiu; el coboară, precum Orfeu, în altă lume, în Tartar, sau accede în paradis, având senzația unui **apocalips avant la lettre**, fiind unul dintre aleși pentru a trăi un asemenea eveniment. Evadarea este un fapt ce se poate întâmpla când granițele realității sunt estompate: „– Tocmai dumneata mă întrebi

Scanned with OKEN Scanner

asta? Dumneata care – cel puțin așa mi-ai spus – care ai pătruns într-o pădure distrusă cu 25 de ani în urmă, ai intrat într-o casă cu toate luminile aprinse și masa pusă, și șampania frapată, așa cum era în Ajunul Crăciunului 1938? Și, pe urmă ai fost găsit, pe o buturugă, în marginea șoselei, aproape îngropat în zăpadă?" Evadarea este totală, timpul și spațiul pierzându-și dimensiunile reale, limitatoare: „– Evadarea despre care îți vorbeam adineaori nu implică țări, orașe sau continente necunoscute. «Evadezi» doar din timpul și spațiul în care ai trăit până atunci, timp și spațiu care într-un viitor din nefericire destul de apropiat vor echivala cu o existență perfect programată într-o imensă închisoare colectivă. Urmașii noștri, dacă nu vor ști să descopere tehnicile de evadare și să utilizeze **libertatea absolută**, care ne este dată în însăși structura condiției noastre, de ființe libere deși încarnate, urmașii noștri se vor considera cu adevărat captivi pe viață într-o temniță fără uși și fără ferestre, și în cele din urmă vor muri. Căci omul nu poate supraviețui fără credința într-o libertate posibilă – oricât ar fi ea de limitată – și fără speranța că într-o zi, va putea dobândi sau redobândi această libertate."

În „Apocalipsa, mileniul și utopia astăzi", (în „Teoria Apocalipsei și sfârșiturile lumii", Editura Meridiane, București, 1999), Francis Fukuyama reia teza augustiniană după care omenirea îmbătrânește din cauza lipsei de libertate, „... noi... trăim în vechea eră a omenirii...": „Sfârșitul istoriei va fi o perioadă foarte tristă. Lupta pentru recunoaștere, voința de a-și risca viața pentru un țel pur abstract, bătălia ideologică mondială ce necesită îndrăzneală, curaj, imaginație, vor fi înlocuite de calculul economic, de rezolvarea la nesfârșit a problemelor tehnice, de preocupări în mediu și de satisfacere a sofisticatelor cereri de consum. În perioada post-istorică nu va mai exista nici artă, nici filozofie, doar perpetua îngrijire a muzeului istoriei omenirii".

Descrierea sfârșitului lumii este prevestită de episcopul gal Orientius din secolul al V-lea d.Hr. în lucrarea „Commonitorium" (11. 355-67):

„Fiecare strămoș își va spori pasul și va trece,
Ducându-și copiii și neamul.
Fiecare neam vechi va fi condus în rânduri strânse
Bunul pășind printre urmașii săi...
Oricine s-a născut, de la începutul lumii
Până în ultima zi care va însemna sfârșitul.
Suflete drepte și păcătoase din orișice tărâm
Vor fi aduse în același loc de porunca de la Răsărit.
Și totuși nici unul din miile de suflete nu va purcede de acolo
Dacă nu a fost numărat de Domnul său."

Și Derrida, în „Sfârșiturile omului" și „Cogito și istoria nebuniei", și Foucault, prevestesc sfârșitul lumii, văzut ca o incapacitate de evoluție. Prin apariția „anormalilor", lumea nu mai poate fi îndepărtată de un Apocalips benefic, văzut ca o renaștere sub forma unor „corpuri de lumină". În „Cetatea lui Dumnezeu", Sf. Augustin spunea că profețiile referitoare la sfârșit se aplică numai pentru viitor, nu și pentru evenimentele contemporane. Toate teoriile apocalipsei operează cu același concept – „Mundus senescit", „Lumea îmbătrânește", după cum spunea un cronicar merovingian din secolul al VII-lea, aplicabil complexului de ființe incapabile să treacă dincolo de **temnița**, de **enclava transcendentală**.

În romanul „19 trandafiri", personajul plecat pe celălalt tărâm revine în locurile uitate sub patina vremii: „În februarie 1968 s-a născut băiatul, Adrian Gheorghe. Iar în

Scanned with OKEN Scanner

martie ne-am mutat în strada Fântânelor. Casa memorială fusese inaugurată cu două săptămâni mai înainte." Mesagerul lumii transcendentale se face simțit printr-o avertizare mentală: „În noaptea de 10 spre 11 aprilie, aproape că n-am dormit. În zori m-am îmbrăcat şi am trecut în birou. (Îi spusesem Valeriei că am ceva urgent de terminat). Mă uitam tocmai la ceas, când am auzit soneria la uşa din față: opt fără un sfert. Am alergat în vârful picioarelor şi am deschis. În prag, acelaşi buchet somptuos...". Tânărul bănuit că l-a adus, „de vreo 16, 17 ani", nu are nimic de a face cu buchetul:

„– Ai sunat adineaori la numărul 43, şi ai lăsat în fața uşii un buchet de 19 trandafiri.

Tânărul a ridicat din umeri:

– Mă confundați cu altcineva, spuse politicos, dar ferm. Eu, numai de trandafiri n-am chef. Azi mă prezint la examen, şi am trac...

– Ce fel de examen? l-am întrebat bănuitor.

– Literatura franceză modernă, spuse cu un zâmbet amar. Dar am căzut prost...".

Propoziția pe care trebuie să o traducă este **Nous sommes condamnés à la liberté!**, ceea ce permite reluarea unei teme mai vechi. Mircea Eliade introduce aici simboluri discrete: al pelerinului, al ființei eterne, destinată să călătorească şi să înregistreze toate întâmplările existente, dar şi al rozei, element de adorație mistică. Potrivit „Dicționarului de simboluri", de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, roza este floarea cel mai des invocată ca simbol în Occident, comparabilă cu lotusul din India. În religia creştină, roza semnifică potirul în care a picurat sângele lui Iisus, este chiar simbolul rănilor sale, al mântuirii prin înălțare la cer. La alchimişti trandafirul alb avea semnificația imposibilității atingerii absolutului. Simbolistica trandafirului merge înapoi în timp până în momentul genezei, al apelor primordiale, peste care se înalță ca un triumf al vieții, un fel de centru din care emană toate manifestările ei profunde, sufletul, iubirea, aspirația către perfecțiune, către starea genetică pierdută.

Tânărul poate fi un alter-ego, o variantă a lui A.D.P., poate reîncarnat imperfect, una dintre nenumăratele fețe ale existenței multidimensionale eterne, poate 19-dimensionale, după teoriile moderne, o **soma** folosită doar pentru coborârea în lumea inferioară, bioorganică.

Manualele CORINT 1,
EDP, SIGMA

MARIN PREDA

MOROMEȚII

Romanul „Morometii", veritabilă saga a unei familii de țărani din spațiul rural interbelic, fixează în eternitate o realitate pierdută, aceea a satului românesc tradițional pe cale de dispariție, a ultimilor țărani arhaici, autentici, care dispar treptat în negura devoratoare a timpului şi a unei istorii necruțătoare. De altfel, romanul se deschide amplu, sub semnul unei **temporalități** încă **blânde**, cu memorabila frază: „În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare". **Temporalitatea** este însă drama personajelor lui Marin Preda, aşa cum el însuşi mărturiseşte în „Cel mai iubit dintre pământeni": „Aici e eroarea, coborâm în temporal [...] temporalul e infernul... Cine ne împiedică să trăim prin intemporalul din noi?,

Scanned with OKEN Scanner

mă întrebam, stăpânit de o totală neputință de a înțelege neînțelegerea.". Pe panta temporală similară cu cea a lui Dante din „Divina Comedie", în „Moromeții" asistăm la o **dublă coborâre**: din **netimp**, având cazul său particular, **timpul circular**, în **timpul profan**, dar și din timpul profan într-un **timp aparent nemișcat**, senzație generată de apropierea de marginile texturii materiale a lumii comune. De aici rezultă falsa protecție a lui Moromete, nemișcarea și amăgirea lui: situat într-un tărâm al aparențelor, el are iluzia că niciodată nu se va schimba nimic. Lucrul este fals: el va decădea din postura de patriarh, stăpânitor și protector al familiei, „turnul de fildeș" al propriei lumi se va prăbuși cu zgomot de tunet, în momentul venirii noii orânduiri, cea comunistă. **Intemporalul** din el se epuizează printr-o stranie senzație de nemișcare, de contemplativitate interioară a lumii: aceasta este vina pe care nici măcar nu o conștientizează, prins în discuții interminabile despre oamenii politici ai vremii.

Timpul acesta, curgând după un tipic bine studiat, în același ritm în care curge apa Dunării la vale, la câmpie, nu semnalează factologic nimic deosebit: Moromeții iau cina liniștiți în tindă, la o masă joasă de lemn, pe niște scăunele cât palma, mâncând tradiționala mămăligă. Cei trei frați mai mari, Paraschiv, Nilă și Achim, provin dintr-o altă căsătorie, fiind din această cauză puși într-o situație oarecum defavorizată față de restul familiei. De aceea, simbolic, prefigurând conflictul de mai târziu, ei se așază mai departe, parcă gata de a-și lua zborul, izolându-se de restul familiei. În schimb, Catrina, soția lui Moromete, se grupează cu propriile progenituri: „De cealaltă parte a mesei, lângă vatră, jumătate întoarsă spre străchinile și oalele cu mâncare de pe foc, stătea întotdeauna Catrina Moromete, mama vitregă a celor trei frați, iar lângă ea îi avea pe ai ei, pe Niculaie, pe Ilinca și pe Tita, copii făcuți cu Moromete. Dar Catrina fusese și ea măritată înainte de a-l lua pe Moromete: bărbatul acesta îi murise în timpul războiului...". Catrina este o femeie muncitoare, supusă unui scop utilitar, ca de altfel toate femeile de la țară. Singurele îndatoriri ale unui astfel de tip feminin sunt să facă mâncare și copii, ajutând, când este cazul, la strângerea recoltei de pe câmp. Nu este greu de înțeles: țăranii sunt oameni simpli, pentru care toate lucrurile sunt dinainte cunoscute, trebuind să folosească unui scop, ascultând parcă de monadele lui Leibniz. Femeia se încadrează în aceste simple tipare de gândire: motivul existenței sale este pur practic, ea devenind un sclav al acesteia. De aceea, într-un astfel de univers fără mistere, evenimentele ieșite din comun sunt rare. Niculaie, mezinul familiei, mai aleargă din când în când după oaia Bisisica, un simbol al destinului său întortocheat, o fată este fluierată la gard de un flăcău, mai moare cineva sau se mai căsătorește o nouă pereche. O lume țărănească în care nu se întâmplă nimic deosebit, în care ciclurile naturii continuă la nesfârșit, într-o succesiune aleatorie, unde evenimentele cu adevărat nefaste, generatoare de necazuri, sunt referitoare la plata dărilor, a fonciirei. La început, când timpul pare să treacă fără grabă, familia nucleară a lui Moromete este bine constituită: Achim, Nilă și Paraschiv, Tita și Ilinca, Niculaie, Catrina Moromete, căsătorită prima dată cu un băiat, al lui Năfliu, alcătuiesc un tot, își desfășoară viața într-un **spațiu tipic țărănesc**, în casa din care sunt descrise doar tinda și odaia a doua, restul rămânând în întuneric. În jurul acestei celule, la fel ca în satele arhaice descrise de antropologi, se găsesc alte **celule**, mai mult sau mai puțin închegate. Pe măsură ce roata timpului se învârte, forțele centrifuge îi împrăștie pe membrii familiei unul câte unul. **Destrămarea iluziei** începe odată cu fuga celor trei frați la București, de unde nu se mai întorc. În volumul al doilea, Moromete încearcă să-i aducă în sat, dar nu reușește, iar Catrina se înstrăinează cu totul de bărbatul ei pentru acest fapt. Mai târziu, Niculaie se va despărți, la fel ca frații săi, de linia urmată de Moromete, devenind un fervent susținător al

Scanned with OKEN Scanner

noii societăţi comuniste. Greşeala lui Niculaie va consta însă în reiterarea încrederii în iluzie. El va deveni, în „Marele singuratic", un solitar, un înstrăinat, ca şi tatăl său.

În planul romanului, destrămarea familiei lui Ilie Moromete este rezultatul unor **conflicte multiple**, cu o dezvoltare lentă în timp: între Moromete şi cei trei feciori mai mari, între Catrina şi Moromete, între Niculaie şi Moromete, între Moromete şi stăpânire, între comunitatea condusă de reguli patriarhale a lui Moromete şi dorinţa de independenţă economică a celor trei fii, „bolnavi" de gândul evadării. Un rol nefast în această mişcare centrifugă îl are Maria Moromete, sora lui Ilie, poreclită Guica, pentru vocea ei cicălitoare şi stridentă. Ea joacă rolul de liant în structura narativă a „Moromeţilor", fiind colportoarea de zvonuri sau cea care va informa satul, în mod discret, despre evoluţia lui Ştefan Parizianu, ajuns mare ziarist la Bucureşti. În acţiunea romanului ţărănesc, ea facilitează destrămarea familiei lui Ilie Moromete: „Maria Moromete îl învinuia pe fratele ei că nu s-a putut mărita şi nu şi-a putut face un rost. Spunea că n-a ajutat-o, că i-a furat pământul din spatele casei, că, la împărţitul celor trei pogoane moştenite, Moromete a ales pământul cel mai bun [...] Porecla de Guica i-o dăduse un mocan. Mocanii veneau toamna la câmpie să schimbe fructele lor pe porumb şi grâu. Maria Moromete oprea fiecare căruţă care trecea prin dreptul bordeiului ei. Se apropia de coviltirul mocanului, se uita în căruţa lui, îi răscolea sacii cu mere şi cu nuci, lua câteva în care îşi înfigea dinţii şi abia la urmă întreba cum le dă. Omul spunea cum, iar femeia îi întorcea spatele, mâncând din fructele luate, spunând că nu sunt bune, sunt acre şi viermănoase...«Ai mere bune?» a întrebat ea vrând să-l dea la o parte. [...] «Leică, nu mă guici aşa, că nu ţi-am spart casa, a spus iar mocanul, cu vocea lui moale de muntean. Ce guici aşa, leică?! Vai, vai! Cum mai guică! Ca o purcea!» a mai adăugat mocanul nedumerit şi vorba a fost prinsă de vecini. Maria Moromete se înfuria rău când i se spunea Guica.". Ea îi învaţă pe cei trei nepoţi, pe Achim, Nilă şi Paraschiv, să plece la oraş şi să vândă oile şi caii lui Moromete. Evident că ei ajung în cele din urmă la oraş într-o debusolare şi mai mare, practicând meserii insignifiante şi ruşinoase, pentru că spaţiul în care evadează este el însuşi unul **închis**. De altfel, nici Niculaie Moromete nu reuşeşte să ajungă decât un activist de partid, care se retrage, după o întâmplare tulbure din satul de baştină, într-o tăcere absolută, amintind de cea a sihaştrilor.

În lumea satului, lucrurile evoluează după un tipic cunoscut: oamenii ies la câmp sau, când nu au de lucru, stau pe la porţi, se ocupă de paza oilor şi a vacilor şi mai ales se adună în poiana lui Iocan pentru a discuta politică. Chinurile la care e supus Niculaie, bolile comune tuturor copiilor mici de la ţară, friguri, bube, puroaie, sunt privite cu aer ironic: „trece şi asta, cum trec toate!". Niculaie este **înstrăinat** de semenii săi, un neînţeles, singurul dintre toţi membrii familiei care alege altă cale, a învăţăturii. Hotărârea sa de a învăţa se definitivează în momentul în care fraţii săi râd de el pe ogor. Că universul visat este tot unul fals, guvernat tot de principii greşite, nu este acum important, el îşi spune dorinţa cu glas tare: „Tată, eu trebuie să mă duc la şcoală!". Ceilalţi se ocupă de treburile gospodăreşti ca de cel mai important lucru al vieţii. Nilă este greoi la minte, lucru sugerat şi de modul în care Moromete i se adresează: „Băi Nilă - m'!", Achim este mai colţos, Paraschiv este mai expansiv.

În acest spaţiu, fiecare obiect are o funcţionalitate simbolică: salcâmul lui Moromete, disputat cu Tudor Bălosu, devenit obiect de tranzacţie, este un **simbol multivalent** al acestei lumi. Dacă pentru germanici stejarul este sacru, salcâmul este pentru Moromete un veritabil *axis mundi*, un simbol al independenţei lui, simbolic personajul identificându-se cu acest arbore. Pământul şi orice obiect de pe el sunt, pentru Moromete, simboluri sacre, neputând fi înstrăinate, şi de aceea rezistenţa de a-i vinde lui Bălosu salcâmul nu surprinde pe nimeni. Dar

Scanned with OKEN Scanner

salcâmul lui Moromete mai poate avea şi un alt înţeles: este un semn de hotar şi, odată ce va fi tăiat, se poate ajunge la pierderea întregului pământ. Scena tăierii salcâmului este precedată de un bocet funerar, prevestind decăderea viitoare a protagonistului. Doar Ilie Moromete realizează importanţa evenimentului, pentru că celălalt actant, Nilă, feciorul mijlociu, este greoi în gândire, incapabil de a face legătura între situaţii şi evenimente. Moromete îi răspunde că a tăiat salcâmul „ca să se mire proştii". Căderea salcâmului este lentă: „Din înălţimea sa, salcâmul se împotrivi, se clătină, apoi deodată porni spre pământ [...] Văile clocotiră şi toţi câinii din jur începură să latre".

Poiana lui Iocan este un alt loc simbolic, cel al **falsei victorii asupra timpului**; aici, mai mult decât la biserică, ţăranii vin la o slujbă de înţelepciune ca într-o agora grecească. Dar ei nu pot controla de aici cursul evenimentelor, deşi, într-o oarecare măsură, vorbele lor par a dirija de la depărtare lumea. Înseşi discuţiile purtate în acest spaţiu au un umor ţărănesc, altul decât cel al personajelor lui Ion Creangă, pentru că acestea nu au naivitatea de a crede că băiatul regelui îşi are lotul lui de pământ. Iluzia ţăranilor constă în a-şi închipui că toată lumea este făcută după chipul şi asemănarea lor şi că pământul este muncit de ţărani peste tot, la oraş sau la sat. Totuşi nu trebuie negat faptul că fierarul Iocan se ducea pe la Piteşti sau pe la Roşiori şi se întorcea cu cărţi de tipul „Progres? Există Dumnezeu?" sau „Niţă pitpalac la Karlsbad?", încercând să aibă altă viziune asupra lumii şi a evenimentelor. Ziarele la care sunt abonaţi Moromete, Iocan şi Cocoşilă sunt diferite, în funcţie de doctrinele lor politice: primul este abonat la „Mişcarea", al doilea la „Curentul" şi al treilea la „Dimineaţa". Totuşi, Moromete este cel care dă tonul în comentarea ştirilor, mereu predispus la glume sau la vorbe de duh. Cum s-ar spune, el este „spiritul adunării", un membru marcant la această conferinţă ad-hoc, aducând aminte de **powwow**-ul indienilor. Ziarele aduc veşti despre evenimentele îndepărtate, despre războiul din Spania, parcă înăbuşite de un imaginar zid de protecţie. Atunci când cei trei nu veneau la întrunire însemna că sunt supăraţi pe politică. Cum timpul se scurge extrem de încet, iar cei trei se cred în plinătatea forţelor, şi preocupările lor sunt pe măsură, discutând evenimentele cu aerul cel mai serios din lume, ca şi cum ar fi fost singurul lucru important.

Acest fapt arată că altă „ocupaţiune mintală" cei de acolo nu au; Moromete chiar remarcă: „Adică ocupaţiunea ta mintală, Cocoşilă, e la alte prostii!". Atitudinea ţăranilor faţă de lumea înconjurătoare respectă regula **alienaţiei succesive**: universul este reconstruit în cercuri concentrice, satul lui Moromete fiind situat departe de lumea semiindustrială şi semicivilizată a Bucureştilor, la fel cum aceasta este situată departe de un **centrum mundi**, unde persistă încă **timpul rotitor sacru**, o parte a **netimpului demiurgic**. Dumitru lui Nae este, fără doar şi poate, exemplul cel mai concludent: „– Primul agricultor o fi mergând şi el la plug? [...] – Merge, de ce să nu meargă! [...] – O fi având pământ? [...] – Are! Are aşa cam un lot şi jumătate!... – Nu cred, are mai mult, că trebuie să-l ţină şi pe ăla micul, pe Mihai...". Timpul trece cu o solemnitate memorabilă pe deasupra acestor ţărani, care vor gândi în continuare că lumea este a lor, că lucrurile se vor întâmpla aşa pentru totdeauna. Ei nu-şi închipuie că tocmai o ştire banală, despre începutul războiului, undeva în Spania, este chiar începutul sfârşitului lumii lor ţărăneşti. Doar Ţugurlan stă încruntat, prefigurând inconştient acest sfârşit ce va veni peste câţiva ani, când timpul nu va „mai avea răbdare", nu va mai curge lent, ca un fluviu de câmpie, şi alţi protagonişti, mai de neînţeles decât cei dinainte, vor intra în scenă. Ţugurlan nu poate pricepe această gratuită distracţie de a bate apa în piuă, fiind printre puţinii care îşi dau seama că timpul are şi alte dimensiuni, total străine de această inutilă rostire a vorbelor: „Ceea ce văzuse şi auzise aci era acelaşi lucru, aceeaşi vorbărie fără noimă pe care o auzise şi la fierărie...". Pentru un răzvrătit ca el, cei din jur sunt nişte pierde-vară, pe

Scanned with OKEN Scanner

care fatalitatea îi va înghiți încetul cu încetul și în scurt timp totul se va nărui ca un castel de cărți: „ei pluteau pe apa aceasta a lor cu atâta seninătate încât era cu neputință să nu-ți dai seama că acest fel era de fapt bucuria și libertatea lor".

Dincolo de aceste ritualuri transferate în sfera gratuității, viața satului se derulează în aceeași atmosferă rotitoare a timpului. Aristide, primarul, continuă să se îngrijească de afacerile sale, Tudor Bălosu să-și apere pământul chiar de fata lui, de Polina, care încearcă, împreună cu Birică, să-și ia prin forță partea de zestre, flăcăii să se plimbe pe ulițele satului, fluierând fetele pe la garduri. Secerișul grâului se desfășoară după un ritual conservat de sute de ani: oamenii se trezesc cu noaptea în cap, pregătesc de-ale mâncării, membrii familiei seceră, iar Moromete leagă snopii. O astfel de zi memorabilă nu poate fi lipsită de eventuale glume, referitoare la cei mai leneși, pe care Niculaie nu le pricepe, simțind că trebuie să facă altceva, revolta sa de pe miriște fiind simptomatică: el vrea, cu orice preț, să meargă la școală. Câteodată, aceste evenimente câmpenești se desfășoară după un scenariu mult mai dur, cu bătăi violente, cum este cazul conflictului lui Victor Bălosu cu Birică, venit, cu proaspăta nevastă, să secere grâul de pe locul cuvenit ca moștenire.

Moromete, „filozof", „naiv", „actor", „inocent", „disimulat", cum a fost apreciat pe rând sau în același timp de critica literară, rămâne amenințat mereu de neiertătoarea percepție; comportamentul lui în astfel de ocazii este unic, cu un joc de scenă magistral. La intrarea perceptorilor în curte, Moromete se preface extrem de ocupat, își termină în liniște aparentele treburi începute, o ia spre grădină, fără a-i lua în seamă pe cei doi intruși așezați pe prispă, apoi se face că intră în casă, jucând imperturbabil comedia amânării plăților cuvenite statului. Moromete se preface supărat, îl îndeamnă pe Paraschiv să pună mâna pe furcă, rămasă acolo de mult timp, apoi îi cere agentului, cu ton poruncitor, să-i dea „o țigare", se face că nu aude când Jupuitu îi scrie chitanța de trei mii de lei, pertractează, încearcă să înțeleagă de unde provine graba încasatorului, apoi îi spune pe ton molcom, după ce oamenii stăpânirii încearcă fără succes să-i ia mai întâi căruța, apoi caii: „De unde să plătesc, Jupuitule, că-ți mai spusei și adineauri: dacă aș putea să **fac** bani, de câte ori ai veni **aș făcea** și ia, domnule!". Agenții fiscali sunt, în lumea lui Moromete, opresorii ei inflexibili, singurii care fac legătura acestei lumi atemporale cu un centru îndepărtat, un oraș despre care țăranii cred că nu aduce „decât chemări la război, impozite de plătit și nenumărate alte constrângeri". Moromete exprimă atitudinea generală a țăranilor, care au avut repulsie față de cei ce veneau să le controleze averile. Un reprezentant al acestei poliții fiscale este Jupuitul: „I se spunea Jupuitul din pricină că, atunci când se bărbierea, fața lui părea jupuită. Era un agent de urmărire cinstit, adică prost cum îi spuneau oamenii, înjurându-l în același timp. Îmbogățise, așa credeau ei, doi perceptori, iar el rămăsese tot sărac. Adevărul era că fusese la început sărac lipit și ceea ce avea acum încă nu se cunoștea...". În cele din urmă, Moromete, proprietarul a paisprezece pogoane de pământ, îi va da o mie de lei, cu două sute mai puțin decât primise pe salcâmul tăiat. Țoalele pe care le au fetele ca zestre, scoase de cei doi perceptori parcă la mezat, sunt introduse din nou în ladă, ca niște bunuri de preț cu care se va garanta și altă dată credibilitatea fiscală a posesorilor. Amânarea aceasta a lucrurilor este specifică lumii țărănești, pentru care **timpul are nesfârșită răbdare**. Iluzia aparține personajelor contemplative, obligate de **teroarea istoriei** să trăiască într-un „spațiu general-uman", guvernat de legi inumane: prins de avalanșa viitorului, timpul se va răzbuna împotriva lui Moromete, în timp ce acesta asistă fără putere la procesul propriei treceri treptate în neant.

Cadrul general, eminamente social, oferă și evenimente conflictuale, repede trecute în cursul firesc al vieții. Birică și Polina se căsătoresc din dragoste, fără zestrea

Scanned with OKEN Scanner

cuvenită din partea părinților fetei, conservată de un avar minor ca Tudor Bălosu, şi de aceea viața lor se transformă într-un calvar, fiind salvată numai de puterea sentimentelor care îi unesc. După ce povestea lor se consumă, trec într-un plan epic secundar, rămânând în această măruntă lume a satului, marginalizați, ostracizați de rudele cu care trebuie să împartă pământul. Pentru a-şi construi o casă şi nu un bordei, tânărul este nevoit să vândă o parte din pământul ce i se cuvine. Boțoghină este un alt personaj care trebuie să vândă o parte din lot pentru a se trata de boala timpului, tuberculoza. Nevasta de la țară, supusă unei erodări rapide a frumuseții, se degradează biologic complet: „După aproape cincisprezece ani de la măritiş, nevasta lui Boțoghină nu mai păstra din frumusețea ei de atunci decât gura şi ochii. Avea obrajii subțiri şi înăspriți, iar fruntea parcă i se mai îngustase. Semăna cu o țigancă pribegită, cu fața arsă de vânturi şi ploi, înnegrită şi îmbătrânită înainte de vreme.". Nici Vasile Boțoghină nu este decât un personaj anemic, subțiat de viață, afectat de boală, fapt ce stinge orice afectivitate familială: „– Ce tot îi dai zor cu cimitirul? strigă Anghelina înfuriată. Una, două, la cimitir! Mă duc la cimitir! Du-te la cimitir, dacă nu mai eşti în stare să trăieşti!".

Viața cotidiană a satului oferă şi o **ieşire din cotidian, o eludare a monotoniei**. Păcălelile au loc chiar şi în timpul mesei sau la secerişul grâului, când vecinii de tarla se înțeapă cu glume pline de savoare. Tradițiile, **tabieturile**, sunt conservate şi statornicite în familie: la sfârşitul zilei de muncă, Țugurlan şi Moromete fumează o țigară împăturită din hârtie de ziar, discutând despre loturile de pământ pe care le au. Încercarea inconştientă de a opri timpul, în aceste conversații ce pot să se prelungească la nesfârşit, este secvențialitatea ce creează, cel mai adesea, scene memorabile. Țăranii mai asistă la spectacolul căluşarilor: „Când speria şi stropea cu ouă clocite muierile şi copiii, mutul mormăia ca un urs sau urla ca un taur: aabreau!

Abreau se grăbi să facă aşa-zisa numărătoare, trecând de la un căluşar la altul şi mormăind nu se ştie ce în dreptul unuia pe care îl ştia mai slab. Se trase înapoi şi se stropşi la ei poruncitor:

– Hăpşa!"

Până în finalul romanului, toate aceste personaje, comice sau grave, dispar, copleşite de împrejurările vieții: Țugurlan este arestat, pentru că îl dezarmase pe şeful de post, după ce descoperise că Aristide fura din grâul oamenilor adus la moară pentru măcinat, iar Moromete se retrage de pe scena satului după fuga fiilor la Bucureşti şi din viață mult mai târziu, pe vremea comuniştilor, după ce devenise un om al unor timpuri trecute. Pentru că acum vremea țăranilor se sfârşise: veneau alte timpuri, cu toate uitările şi atrocitățile sau rătăcirile lor.

În volumul al doilea al romanului, Ilie Moromete decade: el nu mai este nici proprietarul loturilor sale, pierdute prin colectivizare, nu mai are nici copiii de partea sa, iar vremea discuțiilor de la poiana lui Iocan este o amintire îndepărtată. Acum este rândul lui Niculaie să-i ia locul şi vom descoperi un alt plan distinct al desfăşurării romanului, cel al evoluției lui Niculaie, care are o altă perspectivă asupra vieții, deschisă de şcoală. În primul volum al romanului, în timp ce frații lui se pregăteau să fugă la Bucureşti, cu oile şi cu banii pe care credeau că li-i datorează Moromete, Niculaie începea un alt drum. Semnificativă este şi desprinderea mezinului de această lume țărănească, dubitativă, plină de grele întrebări: „– Unde ne ducem noi, domnule?" întreabă Moromete atunci când se pregăteşte să-l ducă pe Niculaie la oraş. Sensul întrebării este mai profund, semnificând destinul unei lumi aflate la răscrucile istoriei: **există oare un viitor?**

Scanned with OKEN Scanner

PERSONAJ ŞI ISTORIE. Mereu deschisă rămâne, la Marin Preda, tema relaţiei dintre personaj şi istorie. Cu atât mai mult, cu cât, istoriceşte privind lucrurile, putem să-i recunoaştem, să-i descoperim de fapt o remarcabilă contribuţie nu numai în plan artistic, ci şi în plan teoretic, privitoare la aşezarea, din punct de vedere estetic, a relaţiei sus numite în temeiurile ei fireşti. Ceea ce în anii optzeci ai secolului trecut se afla în folosul curent al literaturii, ca un drept fundamental al acesteia, de Marin Preda era cucerit şi clarificat, pentru sine şi pentru epoca respectivă, prin fapte literare de o clasicitate evidentă şi prin reflecţii profunde asupra actului creaţiei, comparabile cu acelea ale unor mari scriitori din literatura universală. „Imposibila întoarcere", „Cel mai iubit dintre pământeni" sunt cărţi cu totul memorabile, care încheiau un destin prematur, circumstanţiat temporal, şi deschideau unul perpetuu pentru posteritate, pentru istoria majoră a literaturii române.

În „Moromeţii", un timp milenar, de **„nesfârşită răbdare"**, rotitor în ciclurile cosmice, **mitic**, se întâlneşte cu cel **istoric**, generator de mari transformări, de evoluţii uneori imprevizibile, de mutaţii structurale decisive. La această **falie a timpului** apare fascinantul Ilie Moromete, personaj intrat pe scena istoriei pentru a-i pune acesteia întrebări grave, relevând, la epoca apariţiei cărţii, de o predominantă unilinearitate în plan caracterologic, că mersul istoriei şi mersul individului reprezintă teme tulburătoare şi fertile ale literaturii, între aceste două traiectorii creându-se tocmai acel spaţiu, acea reţea de fapte şi de relaţii de înaltă semnificaţie care generează substanţa marii literaturi. Încă dinaintea apariţiei cărţilor de rostire despre sine în mod tranşant şi reflexiv („Imposibila întoarcere", „Viaţa ca o pradă"), într-un interviu din 1965, în „Contemporanul", Marin Preda aborda problema relaţiei dintre **individ** şi **istorie** cu o tentă clarificatoare, recognoscibilă în fond în creaţia sa de până atunci, prefigurând liniile structurale ale celei viitoare. În cadrul temei ţărăneşti, scriitorul poate „să aleagă un erou al cărui destin individual să-l reprezinte sau să se confunde cu cel istoric şi social, asta însă nu-l scuteşte, ci, dimpotrivă, îi măreşte sarcina de a urmări destinul celorlalţi eroi", care pot să se afle în ipostaze diferite, înainte sau, în cele mai multe situaţii, înapoi faţă de curentul unificator al timpului istoric. Tensiunea lăuntrică a operei lui Marin Preda este o ilustrare a acestei pendulări între **timpul individual** şi **cel istoric**, uneori cu efecte tragice pentru individ, drama lui esenţializată fiind în fond, cum se relevă în „Imposibila întoarcere", una eternă, aceea că nu are „decât o singură viaţă de trăit, în timp ce istoria este înceată şi nepăsătoare". Moromete aparţine organic acelui timp ce „avea nesfârşită răbdare cu oamenii", treptat trecut sub zodia aparenţei, pe măsură ce destinul eroului se depărtează de făgaşul istoriei intrate în restructurări profunde. Istoria îl sublimează însă în acea **ipostază mitică**, remarcabilă, când, pe o poliţă a fierăriei lui Iocan, din Moromete rămâne numai chipul totemic, transfigurat în lut ars de Din Vasilescu într-o zi de sărbătoare a agorei ţărăneşti din mijlocul satului. Călin Surupăceanu, din „Intrusul", creşte însă o dată cu istoria, este făuritorul acesteia, devansând, chiar sub raportul calităţilor morale, acea medie general umană caracteristică maselor. Se produce şi în acest caz o ciudată **sancţiune a istoriei**, eroismul său, receptat prin prisma acelei necesităţi rezultate din optica subiectivă a indivizilor ce o interpretează, fiind cauzator de mari privaţiuni. Eroul din „Intrusul" păstrează totuşi, prin disponibilitatea eroică şi morală nealterată, posibilitatea întoarcerii la matca firească în care s-a dezvoltat. Sub aspect estetic, fenomenul este credibil, cu atât mai mult, cu cât tema (pe lângă altele) a fost reluată, într-o rezolvare superioară în „Marele singuratic". Niculaie Moromete, activistul de partid din volumul al doilea al „Moromeţilor", crezând că direcţionează mersul istoriei, într-o accepţie căreia i se pot stabili puncte comune cu destinul lui Călin Surupăceanu, ajunge în acelaşi impas al corespondenţei dintre destinul individual şi cel general. Solitudinea la „castel", similară evadării în natură practicate de Călin Surupăceanu în finalul romanului şi, într-un plan ereditar, comparabilă cu tăcerile din tinereţe ale tatălui său, cu acea perioadă de lungi acumulări în linişte ale lui Ilie Moromete înainte de a ieşi în larg, are rostul reevaluării unor idei radicale, al organizării de forţe în vederea unei viitoare, aşteptate confruntări. E, pentru Niculaie, o întoarcere în trecut şi în natură sub semnul aceleiaşi eredităţi

Scanned with OKEN Scanner

spirituale a lui Ilie Moromete, o luare a distanței necesare pentru a esențializa mersul istoriei și a se întregi, în același timp, prin contemplare, a înțelege mai bine sensul dezvoltării, a depăși, prin generația fiilor, neînțelegerea funciară în care se stinsese tatăl său. Prin Călin Surupăceanu și prin Niculaie Moromete, Marin Preda pregătește sinteza remarcabilă între cele două destine din „Cel mai iubit dintre pământeni", esențializată în acel mit universal al fericirii prin iubire ce „n-a încetat și nu va înceta să existe pe pământul nostru", în acea sentință cu valoare testamentară ce reprezintă, prin ceea ce știm până acum, și ultimele cuvinte memorabile ale operei lui Marin Preda: „... Dacă dragostea nu e, nimic nu e!...".

SCENA CINEI. Expresia concentrată a spațiului, cu implicații temporale și cinetice, cu relațiile și tendințele lor, este întâlnită mai întâi în scena cinei din familia Moromeților. Aparența generată și de timpul „foarte răbdător cu oamenii", dar și iluzia funciară a lui Moromete în perenitatea lumii sale este a unei familii arhaice, echilibrată de o forță coercitivă paternă și condusă după o ritualitate străveche circumscrisă rotirii eterne a anotimpurilor: „cât ieșeau din iarnă și până aproape de sfântul Nicolae, Moromeții mâncau afară în tindă la o masă joasă și rotundă, așezați în jurul ei pe niște scăunele cât palma". Tatăl, autoritar, exponent al unui principiu de ordine și de armonie patriarhală, „stătea parcă deasupra tuturor" și, din pragul odăii, din locul său lejer, „stăpânea cu privirea pe fiecare".

Analiza acestui text sugerează însă o stare de criză incipientă, cu dezvoltare în cel puțin trei direcții principale. Părând la prima vedere statică, încremenită în curgerea domoală și ciclică a timpului, scena conține o energie potențială, subterană, gata să se materializeze în acte și atitudini neprevăzute, degajă o atmosferă apăsătoare, cu prevestiri malefice. Moromete stă în prag, putând „să se miște în voie", blocând ieșirea, reprimând deci simbolic orice intenție de evadare a celorlalți, care „stăteau umăr lângă umăr, înghesuiți", pentru ei „masa fiind prea mică". Între poziția tatălui și a fiilor se stabilesc, încă de aici, opoziții semnificative, generatoare de **conflicte ireductibile**. Contrar unor aserțiuni critice destul de răspândite, cea mai evidentă este **criza fiilor**, care în universul morometian precede **criza tatălui**. Paraschiv, Nilă și Achim, **latura rebelă** a familiei, cu tendințe centrifuge, „stăteau spre partea dinafară, ca și când ar fi fost gata în orice clipă să se scoale de la masă și să plece afară"; „se așezară la masă **absenți**, uitându-se în gol, oftând". Situarea spațială a lui Niculaie, care neavând nici măcar scaun la masă, „se așază turcește pe pământ", justifică poziția neglijabilă a mezinului, de fapt obstacolele și asperitățile unei anevoioase deveniri.

Criza fiilor merită o demonstrație mai amplă; este vorba de un proces inevitabil de înstrăinare față de o lume învinsă în cele mai stabile, în cele mai conservatoare laturi ale existenței sale, perfectă numai în concepția de un desăvârșit imobilism a lui Moromete. Aici, loc benefic, protector, salcâmul prelungind funcția de apărare a codrului de odinioară, personajul are conștiința unicității. Ceea ce se întinde dincolo de câmpie ține de un domeniu ireal, nu există sau, dacă totuși i se acceptă o existență posibilă, aceasta este atât de neverosimilă, încât explorarea ei devine aventură. Mai mult o aventură spirituală, ca o călătorie a spațiului propriu prin teritorii necunoscute, în care latura materială (negustoria lui Moromete, care prilejuise mersul la munte) servește doar ca pretext. Rostul lui, odată ieșit din sat, este de a asimila celelalte spații și de a le transforma în istorisiri captivante, uneori ironice și minimalizatoare, în **mitosuri**, în adevărate delicii ale povestitorilor și ale ascultătorilor. Dacă fascinația lui Moromete este, de fapt, atitudine negatoare, cea a fiilor este reală, mistuitoare: „Niculaie, care ascultase uimit peripețiile tatălui cu căruța pe drumurile de munte, sărise și el pe neașteptate și strigase: «Așa e, tată! Mai du-te iar!»". În nuvela „Desfășurarea", circumscrisă aceleiași spiritualități, există o secvență care ilustrează remarcabil fascinația fiilor, uimirea și neliniștea produse de posibilitatea altor meleaguri, părăsirea treptată a splendorilor campestre: „Așa făceau în fiecare zi, se propteau în ciomege și se uitau cu uimire la roțile trenului, la necunoscuții care stăteau la ferestre. Le bătea inima de fiecare dată, le străluceau ochii, li se tăia răsuflarea. După ce trenul

Scanned with OKEN Scanner

pierea, rămâneau tăcuți, neliniștiți, cu sufletul tulburat de dorinți. Jocul lor de-a purceaua nu mai avea nici un farmec, nici laptele închegat în pământ, nici pepenii furați.".

Criza tatălui se învederează, așadar, încă din scena mesei, cel puțin ca termen de opoziție față de tendințele manifeste ale fiilor. Dar direcțiile divergente din familie se vor amplifica radiar, pulverizând-o, fisurile dând reverberații în întreaga comunitate. Catrina naufragiază, aproape firesc, într-o criză mistică și evoluția personajului, previzibilă și normală în mediul rural, este, tocmai din acest motiv, neglijabilă sub aspectul efectelor ei. Mai relevant este că Moromete știe, simte seismele din jur; încă de la tăierea salcâmului îi surprindem condiția de **inițiat în tainele lumii** sale, susținută intens prin contemplare și singurătate, prin ele deducând instinctiv primejdia, nedefinită însă, rămasă prin urmare nemărturisită. Arta lui Marin Preda se manifestă aici excepțional prin **sugestie**, acordând valori simbolice nebănuite tăierii arborelui care închide și definește spațiul rural. Omniprezent, salcâmul participă simpatetic la toate actele umane, realizându-se o perfectă fuziune om-natură, om-spațiu; satul însuși, privit de departe, din câmpie, pare o cetate cu înalte ziduri verzi, în pacea cărora oamenii se retrag și-și trec momentele fundamentale ale vieții; muncă și odihnă, tristețe și sărbătoare, dragoste și moarte, liniștea, plăcerea contemplării, seninătatea, meditația profundă, siguranța de sine îi sunt facilitate lui Moromete doar de salcâmii săi, în grădină. Grădina este locul unor decizii capitale în ceea ce privește destinul familiei și tot aici, între salcâmi, parcă pentru un grav dialog cu ei, Moromete se retrage instinctiv din fața primejdiei, reprezentată fie de oamenii stăpânirii veniți pentru „fonciire", fie de insistențele lui Tudor Bălosu de a cumpăra locul de casă al familiei.

Salcâmul se prăbușește pe un fundal de bocete, ca un cor antic, și, odată cu acestea, forțe misterioase pătrund prin spărtura produsă, lumea intrând, de fapt, brusc, într-un proces de ireversibilă micșorare, ca o vertiginoasă cădere abisală, prevestind reducția ei absolută: „...acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși, arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile.". Numai că, pentru oamenii comuni, fără cunoștință de complexitatea spațiului în care viețuiesc, tăierea salcâmului are doar o singură semnificație, dezvăluită de Moromete cu nereținută maliție: „ca să se mire proștii", fapt ce singularizează și, implicit, amplifică drama personajului.

Agresiunea se vădește, în al treilea rând, și în ordinea morală. La poiana lui Iocan, unde participarea se face după îndeplinirea unui riguros ritual cathartic, se produce conflictul lui Țugurlan, impactul revoltei lui, care, amplificată, va duce la schimbarea realității politice și sociale. Tentativa lui Moromete este, ca totdeauna, să amâne confruntarea, raționând revolta intrusului („trei chestiuni rezultă din cele spuse de Țugurlan"), dar evidența se impune iluziei și, mai târziu, el însuși va recunoaște că „Țugurlan a avut totdeauna dreptate". Semnul înfrângerii, al iminentei alienări în spațiul care, împotriva voinței și iluziei lui, urmează firesc legile timpului ce „nu mai avea răbdare", este dat de chipul lui teluric, de lut ars, totemic parcă: „Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă, era **singur, fără familie, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament**" (s.n.). Moromete este victima unei neputințe funciare de a schimba spațiul, de a se adapta rigorilor altuia; de aceea, menționăm și imaginea moromețiană a cadrului complet metamorfozat din volumul al doilea, opusă celei dintâi, satului cu salcâmi, cu cerul limpede deasupra, cu fântână și șosea, când pe scena istoriei apar personajele comuniste: „...s-ar fi zis, văzând ce oameni ieșeau acum la iveală, că un sat parcă nu era o așezare de cel mult două mii de case adunate într-o vale de râu și ascunse sub salcâmi, ci o **groapă fără fund**, din care nu încetau să iasă atâția necunoscuți!" (s.n.).

Dar mersul însuși, înscris în satul tradițional într-un desăvârșit cod al mișcării, este în măsură să dea dimensiunile restructurării unei lumi. Dacă mai persistă un mers al dragostei, „**nicăieri**, tărăgănat", șovăitor și indecis, unul al grijilor existenței, al ieșirilor repetate în câmp, aferat, „**așternut**", aproape mitic, sau „mersul nenorocirii", mersul concludent al morții, timpul (**istoria**) subminează sensul major al mișcării, dat de folosirea milenară a **calului**. Fiii, aducând de dincolo de câmpie normele și mașinile altei lumi, zădărnicesc tocmai această modalitate

Scanned with OKEN Scanner

străveche de deplasare terestră, propunând conştiinţei ţărăneşti un fenomen incredibil: uciderea cailor. Se sugerează astfel abolirea mişcării, actul final al destrămării unui spaţiu tutelat pentru eternitate, la porţile unui nou mit, de chipul de humă arsă al lui Moromete ce priveşte „însingurat de pe polița fierăriei lui Iocan".

SALCÂMUL LUI MOROMETE. A fi ţăran sau a descinde din ţărani va fi cu vremea un titlu de noblețe. Sensul programatic, polemic, nu mai puţin tragic al celei mai durabile părţi a operei lui Marin Preda (conceptul de operă în cazul lui fiind de neînchipuit fără ciclul despre Morometi) poate fi rezumat, cu minime riscuri de a greşi, în această propoziţie. Rostirea ei evocă, nu numai sub aspect literar, ci şi social, etnografic, cultural, soarta unei lumi, aceea a ţăranilor, întâlnită pentru întâia oară decisiv cu istoria şi care nu e, potrivit unor păreri critice, nici exclusiv mitică, primitivă, închisă ermetic în arhaice desfăşurări rituale, dar nici lipsită de oricare aspiraţie la eternitate. Se află, de fapt, între două mituri, nu fără corespondenţe între ele: unul originar, pe care mizează obstinat, criticii în cauză, prea îndepărtat pentru a mai putea fi recunoscut în formele primordiale, neevoluate, a cărui dislocare – ca fenomen mai general, progresiv, al literaturii de pretutindeni – e deja înfăptuită în cadrul observaţiei realiste, şi altul posibil, incipient. Incidenţa lor coboară în istorie, cuprinzând aparenţa acelui „timp foarte răbdător cu oamenii" (care, dacă s-ar dovedi într-adevăr aşa, ar putea fi considerat mitic) şi perioada nedefinită, încă deschisă, când acesta „nu mai avea răbdare", adică tocmai timpul real al „Morometilor", fără îndoială istoric. Primul mit este condiţionat de o ordine naturală primară, transmisă în al doilea, datorită nuanţării, eludării sau chiar neglijării formulelor arhetipale, doar prin elemente disparate, incapabile singure să-l regenereze. Ca o deosebire esenţială faţă de acesta şi ca o calitate în plus, absolut necesară, celălalt mit se constituie într-o determinare istorică şi, mai ales, nu într-o concepţie metafizică anonimă, ci în **viziunea** şi prin **voinţa** lui Moromete (şi, în parte, şi prin ale puţinelor personaje de aceeaşi factură, morometiană). Moromete are „ciudatul dar de a vedea lucruri" ce altora le scapă, rara capacitate, comparabilă doar cu blestemul regelui frigian Midas, de a transforma în simboluri tot ce atinge cu privirea, calităţi neobişnuite, descoperite cu uimire, fie în familie, fie în poiana lui Iocan, chiar şi de cei aflaţi împotriva lui. Procedează, cu alte cuvinte, la o **evaluare** şi o **recuperare estetică** a lumii sale, pentru care împrejurarea de fi supusă unor radicale transformări echivalează de fapt cu dispariţia ei. E timpul acelor „simboluri fără sens" prin curţile şi în casele ţăranilor, când uneltele şi obiectele lor, înlăturate de produsele tehnicii moderne, îşi caută în muzee semnificaţiile pierdute, când obiceiurile, portul, cântecele şi dansurile sunt tot mai mult spectacole, prilejuri de solemnitate căutată şi nu obişnuinţe. Moromete situează (urcă) această întreprindere dramatică de recuperare a semnificaţiilor în planul unei **conştiinţe mitopoetice**, generatoare de simboluri sublime.

Salcâmul nu e, astfel, numai simplu obiect al tranzacţiei cu Tudor Bălosu, nici – cum de atâtea ori, invariabil, s-a spus – numai prilej magistral de disimulare de partea proprietarului său. În procesul de sublimare a ordinii materiale, concrete, în una simbolică, datorată viziunii lui Moromete şi însuşită în bună măsură ca viziune artistică şi de scriitor, salcâmul implică ideea de **spaţiu**, ca o aură intimă a sa, cu particularităţi distincte. Spaţialitatea generată de un arbore sub formă de aură, de zonă restrânsă, densificată de semnificaţii poetice şi existenţiale, e destul de veche în literatură, îndeosebi în poezia lirică. Edgar Papu, („Evoluţia şi formele genului liric", Bucureşti, 1968) remarcă existenţa **motivului arborelui** în arhetipul biblic, apoi în antichitate: a unui măr la Sappho, a unui pin la Platon, a unui fag la Vergiliu. Putem adăuga în literatura română predominanţa – între mai multe „esenţe" (bradul, plopul, arinul, stejarul, fagul, salcia etc.) relevate de George Călinescu – a teiului la Eminescu, a gorunului la Blaga, şi, în poezia populară, prezenţa copleşitoare a codrului. Se manifestă spaţial, prin acestea, o profundă aspiraţie către starea de arbore, o necesitate acută de retragere a omului într-un spaţiu la a cărui constituţie specială el însuşi contribuie prin empatie, spaţiu menit să-l protejeze şi să-l exprime în

Scanned with OKEN Scanner

cele mai delicate nuanțe ale ființei lui. Ținta finală este **oglindirea în elementul vegetal** ca mod absolut de comuniune cosmică și, în spiritul acestei constatări, codrul, grădina, parcul, diversele „esențe" de arbori ce reclamă spațialitatea trebuie considerate ipostaze ale unei **oglinzi-arbore**, a oglinzii dendromorfe, depozitară a unei zone de puritate și al cărui motiv poate fi inclus, cu șanse de consacrare, în motivul universal al oglinzii.

Arbore predominant al așezărilor românești de câmpie, salcâmul închide și definește spațiul rural conceput ca manifestare empatică, umanizat, între acesta și formația psiho-spirituală a oamenilor existând un raport de determinare reciprocă. Spațiul rural astfel conceput are formă de **boltă deschisă**, neterminată, de semiboltă, mărturisind în egală măsură instinctul de conservare al țăranului, de preîntâmpinare a primejdiei, de spațiu închis și sigur, și perspectiva către o lume pură, dorința de exprimare liberă a voinței, de înălțimi, de nelimitare. E aici un amestec de teamă și îndrăzneală, de gândire ocolită și de privire dreaptă, disimularea știută, opusă, ca îndelung verificat mijloc de rezistență, vicisitudinilor existenței. Bolta înălțată pe jumătate deasupra caselor, curților, drumurilor satului, cât să acopere câmpia și orizontul, prelungește funcția de protecție, de apărare a codrului de odinioară. Cu deosebire că în locul năvălirilor și al vicisitudinilor de tot felul, pe măsura intrării în civilizația modernă, aici se face simțită **presiunea orașelor**.

Există, în virtutea credinței că orașul nu poate aduce nimic bun, câteva modalități relevante de negare sau ignorare a spațiilor străine, a căror eventuală expansiune s-ar dovedi pernicioasă pentru comunitate. Una dintre ele, cea mai simplă, la îndemâna oricărui țăran, pe care Moromete o practică însă ca o atitudine voită de ignorare (de fapt o nuanță a disimulării), e acea comportare degajată în oraș, ca în spațiul propriu, fără sfială, fără nici o considerare pentru lumea citadină. Spiritualitatea rurală, sortită dispariției, încearcă astfel să se mențină, chiar să-și extindă dominația, să prolifereze spațial, și, în acest scop, „un țăran, dacă vine la București tot țărani caută". Dar șansele ei supraviețuiesc doar în sfera ideală, în cuvintele acelor istorisiri-mitosuri, apanaj al câtorva membri ai comunității reuniți solemn ca într-o agoră, în transpunerea altor locuri, a altor oameni și a întâmplărilor lor în spiritul gândirii rurale, uneori cu intenții ironice, minimalizatoare. La poiana lui Iocan, în pofida faptului că se discută cu respect despre parlament și despre Iorga cel cu „doi creieri", regele, fără îndoială, un exponent al citadinismului, este coborât în batjocură printre țărani. Când tonul e grav, pasionat, peste spațiile aduse în preajma auditoriului, se așterne o perdea de vrajă, de ireal. Pentru Moromete-tatăl, frumusețile de dincolo de câmpie sunt aproape ireale și din perspectiva umană efemere și amăgitoare, dar fiii săi sunt fascinați tocmai de acest **dincolo** ce manifestă o atracție irezistibilă. Universul morometian cuprinde o **criză a fiilor** ce precede **criza tatălui**. Fiii sunt străini de dorul câmpiei, de religiozitatea stranie a ieșirilor la câmp; în cea mai pură, mai candidă formă a evaziunii (Niculaie), ei aspiră la o „nouă religie" (o nouă lege a unui nou spațiu), care se va dovedi și ea o iluzorie libertate. Marea, singura libertate a țăranului a fost să privească cerul și tocmai de aceea spațiul său e deschis în mijlocul boltei, ca o largă poartă de contingență cosmică. E apoteoza existenței sale într-o lume plină de pericole și de amenințări în ordinea terestră, când semnele deslușite pe cer au sens salvator. „Să ții minte că la noapte o să plouă. Dacă dă ploaia asta, o să fac o grămadă de grâu, Tudore!", spune Moromete lui Tudor Bălosu, sperând că o asemenea întâmplare ar putea împiedica vânzarea salcâmului.

În satul tradițional gesturile umane au roluri precise, înscrise într-un **riguros cod al mișcării**, cu ordine de microcosm. **Mersul**, cea mai explicită formă a mișcării rurale, are el singur capacitatea de a defini un întreg spațiu. Abaterile de la legea mișcării, deplasările fără țintă, produc nedumerire, mirare, comentarii malițioase: „un om într-un sat nu se poate duce nicăieri unde să fie văzut și să nu se știe ce e cu dusul lui și ce rost are". Există un **mers al dragostei**, „nicăieri, tărăgănat", șovăitor și indecis, după cum există și **mersul grijilor existenței**, al ieșirilor în câmp, aferat, „așternut", aproape mitic sau „**mersul nenorocirii**", mersul semnificativ al morții. Dar sensul major al mișcării îl dă, fără îndoială, calul. Fiii, aducând de dincolo de câmpie

Scanned with OKEN Scanner

rigorile şi mai ales maşinile altei lumi, zădărnicesc tocmai această modalitate străveche de deplasare în spaţiu, propunând conştiinţei ţărăneşti un fenomen incredibil, incomprehensibil: **uciderea cailor**. E drept, scene ale violenţei, existau şi înainte, ca de pildă uciderea într-o râpă a unui cal îmbătrânit, sau pe câmp, a unui mânz bolnav, dar în aceste cazuri uciderea era rituală, lipsită de cruzime, căci sensul ei nu era moartea, ci viaţa, înlocuirea unui exemplar vlăguit şi inutil cu unul viguros. Uciderea în masă a cailor e **apocaliptică**, sugerând abolirea mişcării, actul final al destrămării unui spaţiu, apocaliptică fiind şi ultima trecere, înainte de moarte, a lui Moromete cu roaba prin mijlocul satului.

Moartea e, de altfel, cel mai grav fenomen al spaţiului rural. Îşi află expresia paradoxală noţiunea de „moarte bună", adică euthanasică, acasă, în spaţiul binecunoscut, condiţie esenţială a împăcării cu sfârşitul, după cum poate exista o „moarte rea", departe de casă, accidentală şi prematură. Omul de la ţară nu poate fi indiferent, insensibil la spaţiul ce i-a găzduit existenţa. O fuziune firească om-spaţiu, om-natură, se eternizează prin moarte. Spaţiul rural cuprinde în mod inevitabil şi moartea ca o întregire necesară a lui şi un ochi cu viziune a întregului poate descoperi, în locuri sanctificate, semnele ei. Iată imaginea completă a spaţiului rural în marea revelaţie a lui Ţugurlan, după ce se întoarce de la poiana lui Iocan: „Da, aceasta era lumea: şoseaua trecând pe la poarta lui (şoseaua oamenilor, a satului), gardurile liniştite, fântâna (fântâna din care oameni şi vite beau apă), doi salcâmi înalţi în dreptul porţii (pe unul din ei semne ale morţii, ale copiilor pe care îi îngropaşe) şi peste toate acestea cerul curat, iar pe prispa casei el, Ţugurlan, în mijlocul acestei lumi.". Salcâmul se află prin urmare în proximitatea morţii, e calea lină de trecere. Amintirea copiilor morţi ai lui Ţugurlan e întreţinută de cruci mici fixate pe trunchiul unui salcâm; pe mormântul lui Moromete se află, de asemenea, o cruce masivă din acelaşi arbore, care îşi află astfel perfecte similitudini cu acei „brazi şi păltinaşi" din poezia populară, cu acel „pat din tinere ramuri" al lui Eminescu sau cu gorunul lui Blaga, elemente simbolice ridicate din aceeaşi magmă primordială a spiritualităţii româneşti confruntate cu marile nelinişti existenţiale. Euthanasia în apropierea grădinii cu salcâmi, prelungirea simbolică a salcâmului în moarte ca o **punte între fiinţă şi nefiinţă** nu reprezintă decât dorinţa manifestă de oglindire perpetuă, de menţinere într-o zonă a purităţii primordiale, regeneratorii.

După aceea, tăierea salcâmului constituie **prima fisură a spaţiului rural**, spargerea şi impurificarea oglinzii. Ea coincide venirii acelui timp ce „nu mai avea răbdare", derutei ce îl cuprinde şi îl însingurează treptat pe Moromete. Satul cu salcâmi, cu cerul limpede deasupra, cu fântână şi şosea, cu o ordine atât de coerent alcătuită, devine în cele din urmă un simbol al haosului, „o groapă fără fund". Mitul care începe este unul al destrămării, semnificat prin tăierea salcâmilor şi prin uciderea cailor, este **mitul lui Moromete**, al acelei zeităţi a pământului ce adresează de pe o poliţă a fierăriei din Olimpul poienii lui Iocan marea, nostalgica întrebare: „Au tăiat salcâmii, pe toţi... De ce au tăiat ei salcâmii?".

Manualul NICULESCU

DIMITRIE CANTEMIR

ISTORIA IEROGLIFICĂ

„Istoria ieroglifică", scrisă la Constantinopol între 1703-1705, considerată primul roman din literatura română, un **roman alegoric** sau **roman-parabolă**, seamănă, prin folosirea unor măşti animaliere, cu „Le Roman de Renard" şi, prin virulenţa polemică a pamfletului politic, cu „Istoria secretă" a lui Procopius din Cezareea. În aceste pagini, Dimitrie Cantemir radiografiază, în limbaj criptografic, tabloul politic al epocii sale, luptele complicate pentru domnie dintre partidele boiereşti în Moldova şi în Ţara Românească, dintre Cantemireşti şi Brâncoveni. În planul alegoric al romanului se luptă două ţări, a patrupedelor (ţara Leului) şi a păsărilor (ţara

Scanned with OKEN Scanner

Vulturului). Corbul a dat poruncă să se înlăture epitropul țării dobitoacelor, Vidra, făcând plocoane, în țara peștilor (Imperiul Otoman), Camilopardalului și Pleonexiei (Lăcomia). Pardosul și Brehnacea cârmuiesc treburile în cele două împărății, dar muștele (țăranii) se revoltă și le fură bucatele. Corbul și Struțocămila îl bănuiesc pe Inorog și uneltesc cu împăratul peștilor contra lui. Cameleonul îl prinde pe Inorog și-l dă crocodililor, adică demnitarilor turci corupți. Împărăția peștilor este Imperiul Otoman. Vidra este Constantin Duca, Brâncoveanu e Corbul, iar Dimitrie Cantemir este misteriosul Inorog. În Moldova, mari boieri sunt Pardosul (Iordache Ruset), Lupul (hatmanul Bogdan), Vulpea (Ilie Țifescu). În Țara Românească, sunt Cucunozul și Brehnacea (Mihai Cantacuzino spătarul și stolnicul Constantin Cantacuzino), Uliul (Ștefan Cantacuzino). Boierimea este reprezentată prin categoria animalelor „rumpătoare", boierimea mai de jos, animalele de vânat, iar țăranii sunt asimilați clasei insectelor. Cameleonul este Scarlat Ruset. Poarta este cetatea Epithimia, Templul lăcomiei. Vânat, Inorogul se refugiază pentru scurt timp la Cucoșul Europei, ambasadorul Franței. Acțiunea e complicată, cu semnificații sofisticate, în maniera **barocului literar**, manifestat și în expresia lingvistică, în care limbajul este bogat, cu sonorități sumbre sau ironice. Drama Inorogului, marele nedreptățit al „Istoriei ieroglifice", se desfășoară pe orizonturi vaste, antrenând Soarele, Calea Lactee, Galateea.

Împărățiile, în această geografie imaginară, sunt două, cea a „jigăniilor" și cea a păsărilor, iar poruncile sunt aici repede împlinite: „Aședară, a marilor acestora împărați poruncă tot deodată și dându-să și plinindu-să, toate jiganiile uscatului și pasirile văzduhului în pripă să adunară și fietecarea, după chipul și neamul său, la ceata monarhiii sale să alcătuiră.". Rosturile lumii sunt statuate cu grijă de rânduitorul tuturor lucrurilor, care găsește un rost în toate evenimentele lumii: „...toată jigania în patru picioare, cu capul spre pământ plecată să îmble, și toată pasirea prin aier zburând și pe deasupra lor trecând, uneori cu umbra lui să le ocrotească...". Vulturul va da semnul biruinței Corbului, lui Constantin Brâncoveanu, superior, prin putere, multor boieri moldoveni. Un personaj situat dincolo de puterea jigăniilor este Cucunozul (spătarul Mihai Cantacuzino), care o înstăpânește pe Struțocămilă în Moldova (Mihai Racoviță). Printre intrigile create de jocurile sorții, Vidra trebuie să fie afară „dintr-amândouă monarhiile", în timp ce Struțocămila trebuie să scrie. Lanțul puterii este îndepărtat, căci „Struțocămilei, după chipul ce din fire are și din ocrotirea Corbului cea tare, între alalate dihanii și cornul cel de putere să i se dea căci partea Corbului clinoromiia Vulturului are.". Decăderea Inorogului este rapidă: „Plecatu-s-au cornul Inorogului; împiedicatu-s-au pașii celui iute...".

Alegoria urmăririi Inorogului arată că el nu are scăpare: „Toate puterile i s-au curmat, toți prieténii l-au lăsat, în lanțuje nedezlegate l-au legat, toată greutatea nepriietinului în opreala Inorogului au stătut. Iară de acmu, în ceriu să zboare, n-a scăpa, o mie de capete de ar avea, iarbă n-a mai mânca.". Nici Lupul nu-l poate ajuta pe Inorog, nici Filul (Antioh Cantemir), pentru că „în strâmtori primejdioase, în valuri aşé holmuroase să să arunce nu-ndrăzneşte şi micşorimea sufletului dinluntru-l oprește.". Filul ia cunoștință de „prețul tăiat", dar răspunsul este de neputință: „1000 de ani la opreală de ar fi, un dram de panzehr n-aș putea găsi".

Toți se închină zeiței banilor, Pleonexia, iar frații Cantemiri ajung la o înțelegere cu Corbul, care acceptă domnia Filului, în schimbul unei despăgubiri pe care avea să o dea Inorogul pentru faptele făcute. Cheia romanului este dată în final, când se stabilește identitatea personajelor: Albinele sunt „Țăranii de dajde", Țara câmpilor este „Crăiia leșască", „Țărna tipărită" – banii de orice tip, „tâlcuirea hrismosului" – modalitatea de a da mită.

În continuare, în fragmentul citat în manuale, cu unele diferențe, Inorogul rostește, într-un **registru liric** profund, o **incantație universală**, apelând la dezlănțuirea elementelor naturii într-un cataclism devastator. Inorogul este dușmănit de toți: de Hameleon, care îl amenință cu vicleșugurile sale, de Corb, principalul prigonitor, de gonașii fără prihană ai acestuia. Prin urmare, o întreagă conspirație amenință să lucreze împotriva lui. Dușmănit din toate părțile, numai Dumnezeu îl mai poate salva de acest infernal complot, litania lui luând aspectul retoric al unui blestem înfricoșător: „Munți, crăpați, copaci, vă despicați, pietri, vă

Scanned with OKEN Scanner

fărâmați! Asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, munții puhoaie pogoară, lăcașele Inorogului, păşunele, grădinele, cernească-să, pălească-să, veştedzască-să, nu înflorească, nu înverdzască, nici să odrăslească şi pre domnul lor cu jéle, pre stăpânul lor negréle, suspinând, tânguind, nencetat să pomenească.". Intriga elementelor naturii este enormă, într-o **litanie mioritică de proporții cosmice**, cu un ritm interior de o înaltă poezie: „Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiți, şi-n amar vă primeniți. [...] Clătească-să ceriul, tremure pământul, aerul trăsnet, nuării plesnet, potop de holbură, întunérec de negură vântul să aducă. Soarele zimții să-şi rătédze, luna, siindu-se, să să ruşinedze, stélele nu scântăiedze, nici Galatea să luminédze.".

Incantația plină de jale copleşeşte spațiile, integrând în orizontul textului alte elemente ale divinului, într-o amplă enumerare a tuturor sugestiilor astrologice din Zodiac, interpretate acum în zodie nefastă: „Cloşca puii răzsipască, Lebăda Lira să-şi zdrobească, Leul răcnească, taurul mugească, [...] Péştii fără apă să să înéce, Gémenii să să desfrățească, Fecioara frâmséțe să-şi grozăvască, cosița galbănă în negru văpsască, Scorpiia ascuțit acul să-şi tâmpască, Strelețul arcul frângând, ținta nu lovască, Cumpăna dreptatea nu mai aréte, Apariul topască-să-n séte.". Destinul Inorogului stă, în concepția populară, sub semnul divinității, oamenii fiind, potrivit cronicarului, „supt vremi", ca şi Dimitrie Cantemir, care parcă simte că, în țările române, treptat se instaurează domnia răului.

Fragmentul la care ne referim este, ca şi punctul culminant din balada „Miorița", o **alegorie**, adică o poveste situată sub semnul unui simbolism profund, pentru că fiecare personaj are un corespondent semnificativ în viața reală. Fiecare dintre personaje este un adversar al lui Cantemir, fiecare eveniment este parte a unui complot universal împotriva Inorogului. Actanții fac parte şi din lumea nevăzută: ei reprezintă elemente naturale, cu putere de concretizare în abstract, în real, care pun personajul principal sub semnul unui destin inexorabil. Din acest punct de vedere, Inorogul este un personaj tragic: el suferă un şir de vitregii ale sorții, se simte supus unei adversități a destinului.

Limba literară folosită de Dimitrie Cantemir are un farmec remarcabil, reprezentând un moment de tranziție între cuvântul domol, evocator al lui Neculce şi învolburatele experiențe lingvistice pe care le va suferi limba română în epocile literare viitoare, în special cea romantică. Fiind o invocație ce antrenează imense forțe ale naturii, într-o acțiune concertată, predomină verbele, la o poetică formă a conjunctivului cu valoare imperativă: „desfrățască", „mugească", „răcnească", „grozăvască", „tâmpască" sau chiar imperativul gramatical. Multe cuvinte din text sunt arhaisme sau conțin fonetisme arhaice: „holm" = dâmb, deal, „silță" = cursă, laț, capcană, „holbură" = volbură, „tâmpi" = a se strica, a se toci. Forma conjuncției „iar" devine „iară", Scorpia devine Scorpiia.

MIHAIL SADOVEANU

FRAȚII JDERI

La fel ca în poezia eminesciană, în romanele lui Sadoveanu există trei perioade distincte ale istoriei: **perioada arhaică**, reprezentată în „Creanga de aur" (1933), arhetipală, a vremurilor magice, **perioada eroică**, de glorie, a marilor voievozi, a lui Ştefan cel Mare, a statului atotputernic, în „Frații Jderi" (1935-1942), şi o **perioadă decadentă**, în care epoca lui Ştefan cel Mare este amintită doar temporar şi numai în documente vechi, în „Neamul Şoimăreştilor" (1912) şi în „Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă" (1929), prelungită până la existența banală a societății contemporane autorului, în general demitizată şi depoetizată, trădând plictisul şi angoasele lumii moderne. G. Călinescu surprindea această proiecție enormă a timpului istoric în spațiul imaginar: „Luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a

Scanned with OKEN Scanner

vorbi autentic enormă [...] Prin gura sa vorbeşte un singur om, simbolizând o societate arhaică, dar, spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate amănuntele. Opera scriitorului este o arhivă a unui popor primitiv ireal: dragoste, moarte, viaţă agrară, viaţă pastorală, război şi asceză, totul este reprezentat". În timpurile moderne, numai natura conservă, la Sadoveanu, acolo unde omul nu şi-a pus amprenta devastatoare, coordonatele începutului, puritatea iniţiată *in illo tempore*: „Viaţa şi moartea se amestecau în hotarul acela de ape şi mâl, viaţa nenumărată şi nesfârşită şi moartea de fiecare clipă. Creaţia şi transformarea se succedau fără răgaz şi cu o indiferenţă dumnezeiască". Patriarhalismul lui Sadoveanu, cufundarea sa în ciclurile naturii derivă din liniştea aparentă a locurilor, din monumentalitatea bălţilor şi a munţilor ce ascund, în peisajul frust şi dur, taine greu de pătruns. Chiar în romanul „Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă" (1929), într-o perioadă de criză, de **timp corupt** al istoriei, sunt opuse, prin intermediul abatelui de Marenne, două civilizaţii, a Regelui Soare şi a Daciei de altădată, existentă încă în Moldova, receptată cu surprindere şi cu acuitate de înaltul prelat.

Romanul „Fraţii Jderi" evocă epoca de glorie a lui Ştefan cel Mare, a marilor acte de întemeiere în graniţele cele mai largi şi de apărare a statului natural, văzut ca o mare familie patriarhală. Este un roman **istoric**, **de dragoste** şi **comemorial**, fiind prezentate evenimente capitale pentru istoria Moldovei, destine individuale şi relaţii familiale, într-o savantă şi poetică împletire de **cronică**, **legendă**, **baladă**, **epos folcloric** şi de **viziune realistă**. Structura romanului poate fi considerată **inelară** şi **difuză**, pentru că textul este bogat, plin de semnificaţii, aproape că îl captează pe cititor în spaţiul naraţiunii, prin abundenţa de cuvinte, de fapte şi de întâmplări. Oamenii de aici sunt şi ei, în mare măsură, apropiaţi de modelul tipic de erou al legendelor româneşti, fiind capabili de acte remarcabile în situaţii excepţionale. Eposul urmează scheme prestabilite, lucrurile se întâmplă pe pământ după ce au fost prevestite de stele sau de magi. Astfel, lupta de la Vaslui este descrisă cu limbă de moarte de schivnicul de la Izvorul Alb, iar, înainte de a veni armia turcească, natura se schimbă după **pronia divină**: „După grindini şi vârtejuri de vânt se deşteaptă şi se ridică la soare holdele culcate", pâcla „care acoperise văile" fiind un semn de la Dumnezeu. Fiecare dintre cele trei volume, „Ucenicia lui Ionuţ" (1935), „Izvorul Alb" (1936) şi „Oamenii Măriei Sale" (1942) subliniază, prin titlu, subiectul dominant, axat pe conturarea unei tipologii, în acest sens G. Călinescu având să afirme: „«Fraţii Jderi» e poemul întâiei dragoste juvenile, fără urmări, «Izvorul Alb» e poemul dragostei matrimoniale.". Ultimul volum extinde acest sentiment dominant la nivelul întregii familii patriarhale a Moldovei, este romanul dragostei de ţară manifestate în vârtejul uneia dintre cele mai glorioase bătălii din istoria românilor: lupta de la Podul Înalt.

Primul volum, un veritabil **Bildungsroman**, înfăţişează formarea lui Ionuţ Jder ca ostaş şi dragostea lui pentru jupâniţa Nasta, care are o soartă dramatică: fiind răpită de tătari, se sinucide. Plecat în căutarea ei până în Turcia, în seraiul lui Suleiman-Beg, Ionuţ este căutat, la rândul său, de ceilalţi fraţi Jderi, care, înştiinţându-l pe Vodă, cuceresc cetatea Chilia, dar nu o mai găsesc pe Nasta. Aceasta preferase să se arunce în apă decât să cadă pradă turcilor. În acest episod este prezentat şi planul de răpire a calului domnesc, a lui Catalan, şi a însuşi fiului domnitorului, Alexăndrel, plan pus la cale de boierul Mihu, aflat în Polonia. Executanţii acestei tentative, Gogolea şi oamenii săi, sunt prinşi, după o bătălie ce durează până dimineaţa, şi se află de la aceştia întregul plan de a-l răpi pe Alexăndrel. Lucrurile nu se termină simplu, cu înlăturarea primejdiei imediate, pentru că se „dă sfară în ţară" că este război şi se iau măsuri de apărare. Obiectivul se mută de data aceasta asupra lui Ştefan, care trebuie să se lupte cu tătarii, la Lipinţi. Năvălitorii treceau Nistrul prin vad, atacau în grupuri independente tabunuri, prădau, dădeau foc, luau robi şi motivau aceste fapte ca fiind un drept al lor. Ştefan închide drumurile şi vadurile de retragere a tătarilor şi îi înghesuie la Lipinţi, unde se dă lupta decisivă. Fiul lui Mamac-Han este prins de Ionuţ Jder, de Simion Jder şi de oamenii lor şi este omorât prin sfârtecare.

În volumul al doilea, Ionuţ Jder, pedepsit pentru acţiunile sale oarecum infantile, este trimis oştean la Cetatea Neamţului, avându-i ca tovarăşi pe Samoilă şi Onofrei, fiii starostelui

Scanned with OKEN Scanner

Nechifor Căliman. Ştefan organizează o vânătoare la Izvorul Alb, la Ceahlău, unde voia să afle de la un pustnic, un fel de mag arhaic rămas în inima munţilor, dacă trebuie sau nu să intre în război cu Imperiul Otoman. Sihastrul este crezut mort, dar Domnul îl vede în vis „binecuvântând un pojar uriaş care cuprinsese satele şi târgurile ţării". Nicodim îi tălmăceşte visul, cum că un călăreţ pe cal alb va învinge fiara. Simion Jder apare şi el în acest volum, trecând graniţele cu fraţii săi, deghizaţi în negustori, dar cu arme în căruţe, pentru a o recupera pe Maruşca lui Jaţko Hudici, răpită de Niculăieş Albu, nepotul boierului Mihu. În luptă cu Simion, Niculăieş este ucis, iar Jderii se întorc cu Maruşca, aceasta urmând a se căsători cu Simion. În episodul primirii prinţesei Maria de Mangop la curtea domnească, este descris fastul curţii lui Ştefan, cu nimic mai prejos decât al oricărei curţi europene a timpului.

Volumul al treilea se concentrează asupra bătăliei de la Podul Înalt, când Ştefan atrage cavaleria şi artileria turcă în mlaştinile Bârladului, de unde le taie calea cu două corpuri de cavalerie conduse de Jderi. În luptă, Simion Jder, Manole Păr-Negru şi starostele Nechifor Căliman îşi pierd viaţa, prilej pentru a se descrie ritualurile de înmormântare. Se încearcă prinderea boierului Mihu, scos la vânătoare de căpitanul Gogolea, în jurul Brăilei, dar lucrul duce la avertizarea turcilor. Jderul mic este răsplătit de domnitor cu o moşie şi este pus să instruiască noile steaguri de răzeşi.

Pe aceste coordonate epice se clădeşte imaginea unei Moldove patriarhale, strălucită sinteză de mitic şi eroic, de timp legendar şi de topos magic. Sub pana lui Sadoveanu, lumea din „Fraţii Jderi" devine un Eden, un paradis demn de vechile legende greceşti. Moldovenii sunt renumiţi pentru bucatele pe care le prepară (aceeaşi prosperitate este descrisă şi în „Hanu Ancuţei"), căci românii par a trăi într-un ţinut al abundenţei ce aminteşte de mitica vârstă de aur. Bogăţia de bucate ţine de **timpurile mitice** sadoveniene, în care domnitorul era stăpân, într-o lume bazată pe mica boierime şi pe o răzeşime puternică, gata la nevoie să intre în război când sunt năvăliri străine în ţară. Concepţia lui Sadoveanu este că răzeşimea e principala clasă socială pe care se întemeiază forţa unui domnitor luminat, plasat în vârful piramidei. Divanul este condus de un semizeu, reprezentat de voievod, stăpânitorul unui imaginar Olimp: „Sus, stătea vodă întru toată mânia, împresurat de boieri; şi spatarul îi ţinea spata şi buzduganul. Nimeni nu putea să înlăture dreptatea acelui braţ. Ori boier, ori mişel simţea aceeaşi apăsare ca subt o întocmire neclătită, aşezată de Dumnezeu".

Conducător necontestat al unei mari familii, **familia-naţiune**, domnul se ocupă şi de rostuirea supuşilor săi, încercând să le găsească neveste şi danii pe măsură. Umblă mult prin ţară să se închine pe la mănăstiri, prilej cu care, de hramul mânăstirii Neamţu, se abate şi pe la Manole Păr-Negru. Întâia misiune a lui Ionuţ Jder, viitor tovarăş al coconului Alexăndrel, este de a prezenta voievodului bucatele gătite de mama sa adoptivă, jupâneasa Ilisafta, anume „clapon cu vin, ospătărit cu unt" după o reţetă veche, de la Mavrichie-împărat. Vodă şi fiul său se aşază ţărăneşte şi mănâncă bucatele preparate cu artă. Un alt loc este hanul lui pan Iohan, unde eroii pot mânca zeamă de găină cu găluşte de hrişcă, adusă în strachină, şi plachie de mălai mărunţel. Belşugul alimentar dă impresia de Scharaffenland: în dumbrava Măr-Putred, se amestecă oile cu treisprezece coaste şi zimbrii, pe iarbă crescută pe deasupra celei vechi. Recolta este un miracol al Domnului: „Fusese în acel an 1469 o bună cumpănă a ploilor şi pânile albe dăduseră mare spor de boabe [...] spicele erau mai cât degetul mijlociu al unui bărbat plugar". Albinele, create tot de Dumnezeu, fac, cu bunăvoinţa lui, o miere extraordinară: „Asemenea ceară, verzie la coloare, are prea plăcut miros şi boierii veneţieni se fudulesc când au în palatele lor făclii din asemenea ceară. La palatul cel mare al dogelui şi la sala sfatului celui mare al senatorilor nici nu se cuvenea să ardă altfel de făclii". Tabloul general al romanului, spune G. Călinescu, este renascentist, de târg flamand, cu o linişte netulburată de nimic: cetatea ocupă un rol important în această descriere, fiind plină de drumeţi, mai ales de negustori de brânză, cărora li se dăduse drumul, de către Vodă, să intre în cetate. Scenele de protocol nu au loc însă în incinta unui palat: pentru români, cetăţile au o altă funcţie, de protecţie în faţa inamicului, departe de fastul unui Veronese, care poate ar fi imaginat jilţuri aurite, draperii enorme şi costume şi trepte.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea lui Ştefan cel Mare este construită după cronica lui Grigore Ureche: domnitorul duce o politică de supunere a boierilor pentru întărirea puterii statale. Starostele Nechifor Căliman pretinde că Vodă i-ar fi împărtăşit programul său politic: „Războiul meu, staroste Căliman, a grăit iar Vodă, zâmbind către mine şi privindu-mă aprig, să ştii că îl am cu această ţară fără rânduială. În ţara asta a Moldovei, staroste Căliman, umblă neorânduielile ca vânturile. Am găsit în ţara asta, staroste Căliman, şi mulţi stăpâni. Nu trebuie să fie decât unul. Aşa că eu bat război cu acei stăpâni care ţi-au răpit ocina ta. În ţara asta trebuie să fie rânduială, în toate târgurile şi satele, şi linişte pe toate căile negutătorilor".

Voievodul se bucură de o fală pe care numai personajele de legendă o pot egala: sosirea sa la mănăstirea Neamţu este anunţată cu surle şi trâmbiţe, drumul fiind deschis de lefegii nemţeşti, care caută calea cea mai scurtă spre cetate. Alaiul domnesc îşi face apariţia după căutarea drumurilor, comparabilă cu protocoalele moderne: „Căpitanul al treilea, cu aprod cu prapur, intră cu două sute de panţiri pe hudiţă; mişcând domol caii, oştenii măriei-sale îşi lărgiră loc în medean. Atunci soborul ieşi pe poarta cetăţuii, având pe preasfinţitul vlădică Iosif în frunte, în odăjdii". Romanul se deschide în această atmosferă mitică, prefigurând un univers în care lucrurile erau făcute cu rânduială.

Numărul celor cinci fraţi este simbolic, luat, cum spune Edgar Papu, parcă din „Mahabhârata", de la cei cinci fraţi Pandava din epopeea indiană; romanul este de fapt povestea unei familii solidare din timpul lui Ştefan cel Mare, domnitorul însuşi fiind văzut ca un părinte patriarhal al unei mari familii, care este toată Moldova. Interesul scriitorului este de a descrie un episod glorios din istoria zbuciumată a Moldovei, în care românii puteau să ţină piept năvălitorilor străini, înaintea **ultimei etape istorice, patetice**, în declin, din vremea lui Alexandru Lăpuşneanul. Fraţii Jderi alcătuiesc un clan în care cei mai în vârstă au influenţă asupra celorlalţi, sub pretextul experienţei şi din afecţiune. Doar Ionuţ este la vârsta pornirilor individuale, fiind mânat de interese care îl privesc numai pe el.

Manole Păr-Negru este boierul de la Timiş care servise sub comanda lui Bogdan-Voievod, tatăl lui Ştefan cel Mare. Acum este vel-comis al lui Ştefan cel Mare: se ocupă cu creşterea armăsarilor de rasă pentru oastea domnească, la aceasta contribuind şi talentele multiple în domeniu. Nu este un personaj prea volubil, mai curând seamănă cu slujitorul lui Ionuţ Jder, Gheorghe Tătarul, care nu scoate nici un cuvânt. Personaje sagace sunt însă femeile, mai ales jupâneasa Ilisafta, Manoloaia, cu o limbă ascuţită la adresa nurorilor, pe care încearcă să le îmblânzească, la fel cum procedează un îmblânzitor de cai. Ca orice mamă iubitoare, Manoloaia încearcă să-l însoare pe Ionuţ, să-l introducă în cercul lui de fericire conjugală, dar nu mai reuşeşte din cauza nesfârşitelor războaie. Spre deosebire de Ionuţ, Simion este taciturn şi viteaz, nefiind, cu toate acestea, o figură mai ştearsă. Ionuţ Jder este un personaj predispus a intra în legendă, este un Făt-Frumos în devenire, de aceea stârneşte entuziasmul. Este alintat, fură inima tuturor jupâneselor: „Era fluture, flacără, schimbător ca un demon". De aceea, de el se îndrăgosteşte jupâneasa Nasta şi nu de cuconul regal. La început, doar Cristea, vistiernic de-al doilea, este însurat, în timp ce Damian nu are timp să facă acest pas, pentru că umblă cu negustoriile la Liov şi la Cetatea Albă, să prindă „un pântece", un cheag în afaceri.

În bătălii domnitorul e sprijinit şi de oamenii comuni, „mişeii de rând", şi de răzeşi, care ştiu, la nevoie, să fie înfricoşători. Vizualul este tulburat de scene apocaliptice, crepusculare, ca aceasta de la începutul bătăliei de la Podul Înalt: „Urdia se mişcase toată noaptea. Când s-a oprit frământarea, la dezvălirea dimineţii, s-a întins tăcere către mlaştinile ce se cheamă Trei Ape şi s-au auzit glasurile tânguitoare ale hogilor şi ulemalelor". În bătălie se mişcă Manole, comisul, cu „cele şaisprezece steaguri", şi vin şi alte grupuri de oşteni, din direcţii diferite. Tablourile groaznice, de infern în plină fierbere, sunt apoteotice: comisul Manole moare, alături de fiul său, Simion Jder, şi cu asta un capitol se sfârşeşte, dar moartea lor nu este totală, pentru că ei rămân în istorie, învăluiţi de o aură legendară.

Moldova mitică sadoveniană formează conţinutul primelor două volume din „Fraţii Jderi", un ţinut în care oamenii au obiceiuri vechi, pe care le conservă de-a lungul generaţiilor,

Scanned with OKEN Scanner

crescând cai pentru oştile voievodului şi preparând ceea ce nu există în nici o altă ţară, claponul de cocoş sălbatic, sărmăluţele în viţă de vie şi plăcinte poale în brâu. Oamenii sunt primitori de oaspeţi, dar necruţători faţă de cei ce se comportă hoţeşte. Deşi ambii sunt boieri cu rang mare, comisul şi comisoaia muncesc din greu, ca nişte ţărani, apoi stau în faţa vetrei, la foc, bărbatul ascultând-o pe femeie.

Un eveniment cu totul deosebit este venirea domnitorului; cu această ocazie, totul este pregătit, se împuşcă vânaturile cele mai rare, Ionuţ se duce şi omoară prepeliţe, preparate după o reţetă specială, învelite în slănină afumată şi prăjite în coajă de fag, lumea intrând într-o febrilitate puţin obişnuită pentru acele timpuri care nu se grăbeau: „...monahii îşi purtau ici-colo rantiile mohorâte şi-şi aplecau bărbile spre urechile oamenilor [...] Muierile, care niciodată n-au destulă minte, prinseră a se tângui cu mânile la tâmple şi a-şi căuta pruncii". Între comisoaie şi voievod există o anumită familiaritate, de fapt domnitorul este ocrotitorul celor mai mici în rang, având un aer paternal: când se duce sus la herghelie, comisoaia se simte oarecum jignită, pentru că nu a gustat din faimosul ei clapon, pe care îl gătise după o reţetă originală.

O astfel de lume, în care predomină legi vechi, în care toţi se supun domnitorului, pentru că el reprezintă autoritatea supremă şi îi învinge pe turci de mai multe ori, va dispărea în celelalte romane ale lui Sadoveanu, devenind valoroasă tocmai prin unicitatea ei. Vremea „aleasă" este perioada de aur, când încă nu existau domni aduşi ruşinos de armata turcească la putere, sau, şi mai târziu, fanarioţi care frecventau lupanarele cartierelor sordide ale Stambulului, pentru a veni, după aceea, domnitori în ţările române, unde-i storceau prin dări pe oamenii locurilor.

Motivele abordate de Sadoveanu în textul romanului sunt multiple: **istoria şi războiul**, care vin în prim-plan chiar din primul volum, cu secvenţa bătăliei de la Lipinţi, apoi cu bătălia de la Podul Înalt; **vânătoarea şi pescuitul**, în „Izvorul Alb", unde Ştefan participă la o vânătoare rituală, prilej cu care se întâlneşte cu sihaştrii de pe Ceahlău şi repetă istoria veche a formării Moldovei; **datina şi destinul**, cum se întâmplă cu prilejul peţirii jupânesei Maruşca; **negoţul şi călătoria**, când Damian îi avertizează de planurile boierului Mihu pe ceilalţi; **dragostea şi natura**, motiv mai discret abordat, rezultat din vizitele lui Alexăndrel-Vodă la jupânița Nasta sau din dragostea purtată tot acesteia de Ionuţ; **satul şi biserica**, văzute chiar de la începutul romanului, când domnitorul vine la hramul mănăstirii Neamţu; **divanul şi judecata**, cu prilejul restituirii către Nechifor Căliman a vechilor pământuri, luate în stăpânire de un boier lacom.

Limbajul lui Sadoveanu are o plasticitate rară, fiind folosite expresii de tip popular, „să-l ospătez cu veşti", „Cel care-i cumpăna lumii", „are venin la rădăcina limbii", „i se prevedeau ciolanele prin piele", „îi ceteşte şi-i despică", sau metaforice, „peştele pe care stă aşezat pământul". Nici termenii arhaici nu sunt neglijaţi: *arhimandrit, lipani, pârcălab, staroste, lotri, rodin, samă, bielşug, malorosieni, hodină, pristav, cergi.*

Epoca mitică în care trăiesc personajele lui Sadoveanu dă romanului o anumită **atemporalitate**, un aer de epopee, imaginea unei ţări ideale, care se izolează treptat de timpul istoric, devenind eternă şi măreaţă, străbătând imensul ocean al imaginarului precum corabia fantomă din simfonia lui Wagner.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH

După câteva lucrări de început, „Ape adânci" (1919), „Sfinxul" (1920), „Femeia în faţa oglinzii" (1921), „Balaurul" (1923) şi „Romanţă provincială" (1925), Hortensia Papadat-Bengescu (1876-1955) se impune prin cele patru romane din ciclul Hallipilor, veritabilă saga de familie, „Fecioarele despletite" (1926), „Concert din muzică de Bach" (1927), „Drumul ascuns" (1932) şi „Rădăcini" (1938), cu o acţiune amplă, cu perioade foarte lente ale desfăşurării epice, cu stagnări

Scanned with OKEN Scanner

și reluări, la care participă un număr apreciabil de personaje, cu destine întortocheate și introspecții amănunțite, care solicită din plin atenția și imaginația lectorului. Se constată de regulă **o disoluție a epicului** în analiza psihologică, determinată de coborârea observației în planurile abisale ale conștiințelor, unde impulsurile psihice și manifestările fiziologice se interferează, generând maladii incurabile, reacții incontrolabile ale decrepitudinii și ale degradării ființelor, redate într-o neașteptată resurecție naturalistă.

În ciclul Hallipilor putem distinge cinci grupuri de personaje: Hallipa, familia dominantă, legată de celelalte prin rudenie sau prin interese, Drăgănescu, Rim, Maxențiu și Walter. Un al șaselea grup este reprezentat de Lică Trubadurul, Mini și Nory Baldovin, personaje de conexiune între aceste medii. Romanele din ciclul Hallipilor au o anumită concentrare a acțiunilor: în „Fecioarele despletite", care se deschide cu vizita a trei femei, Nory, Mini și Lina la Doru Hallipa, totul se învârtește în jurul cuplului Lenora-Doru; în „Concert din muzică de Bach", în jurul Rimilor și Drăgăneștilor, „Drumul ascuns" se concentrează asupra avatarurilor lui Walter, în timp ce în „Rădăcini" scriitoarea pornește în recuperarea „timpului pierdut", ca roman al crizelor intime femeiești, personajul principal fiind Nory Baldovin, fiica boierului Baldovin.

„Concert din muzică de Bach", cel mai reușit roman din acest ciclu, se concentrează asupra a trei cupluri: al lui Rim, al lui Maxențiu și al lui Drăgănescu, eșantioane ale unor celule matrimoniale constituite din considerente sociale, minate de perspectiva destrămării, prin introducerea în fiecare a unei terțe persoane: „domnișoara Sia Petrescu", „fiică unică a simpaticului văr Lică", în familia Rim; Victor Marcian, violonist celebru, de talie europeană, în familia Drăgănescu, cu ocazia concertului ce se pregătește în casa acesteia, proiectat de Elena Drăgănescu; Lică Trubadurul, pe numele adevărat Vasile Petrescu, „o lichea simpatică", în familia prințului Maxențiu, bolnav de ftizie, care și va muri pe parcursul romanului. Biografia personajelor, reconstituită și din romanul anterior, „Fecioarele despletite", și continuând în celelalte volume ale ciclului, este destul de întortocheată. Lenora, fiica unui farmacist de pe Strada Mare din Mizil, este o frumusețe a epocii și se căsătorește cu moșierul Doru Hallipa, devenind stăpâna Prundenilor. Are trei fiice, Elena, Coca-Aimée și Mika-Lé, ultima rezultată dintr-o relație extraconjugală cu un zidar italian. Bolnavă, Lenora se lasă îngrijită de doctorul Walter, care își deschide un sanatoriu de lux, unde membrii acestei aristocrații pestrițe poposesc înainte de a-și încheia destinul pământesc. Doctorul Walter fusese căsătorit în tinerețe cu baroneasa Salema Efraim, care murise la șaptezeci de ani, în greutate de o sută douăzeci și cinci de kilograme. Se căsătorește apoi cu Lenora și, după moartea acesteia, încearcă să se apropie de fiica defunctei, Coca-Aimée. Verișoara Lenorei este doctorița Lina, „bondoacă" și „bună", căsătorită cu Rim, personaj cu o figură de „oberchelner de noapte", căruia îi oferă o catedră universitară, obținând apoi de la ea și o casă în București și libertatea de a-și închipui că ar avea succes la tinerele studente. Mika-Lé este o fiică a păcatului, trăind și cu Maxențiu, și cu pictorul Greg. Lina avusese cu fratele Lenorei, Lică Trubadurul, o fiică, pe Sia. Aceasta, înceată la minte, „cam toantă", cu „fața lată, obrajii grași", „trunchioasă, oablă de la umeri la șolduri, cu mâini și picioare mari", ajunge cu greu infirmieră și este adusă în casă de Lina ca să-l îngrijească pe închipuitul bolnav Rim. Sia are un copil fie cu el, fie cu gemenii Hallipa, aceștia din urmă oploșiți ca asistenți la facultate pe lângă protectorul lor, profesorul Rim. În „Rădăcini", Nory intelectuala încearcă să refacă Baldovineștii. Drăgăneștii sunt descendenți din baba Smoala, care pregătea cu mâna ei butoaiele de vin, toți fiind podgoreni vrednici. Elena, fiica Lenorei, rupe logodna cu Maxențiu și se căsătorește cu Drăgănescu, negustor de vinuri, care cumpără în cele din urmă Prundenii. Ea ține o casă de protocol, ca Odette din „O dragoste a lui Swann" de Marcel Proust, în care organizează concertul care dă titlul romanului și ale cărui pregătiri, mereu amânate și reluate, umplu aproape toată desfășurarea epică. Ada Razu, „făinăreasa", fiica unui fost morar, se căsătorește cu Maxențiu pentru blazon: ea este bogată, el are titlu nobiliar. Maxențiu, veșnic bolnăvicios și slăbănog, moare și Ada se însoțește cu Lică, programat astfel să devină deputat și să fie primit fără rezerve în saloanele aristocrate. Sia moare și ea, în urma unui avort cu

Scanned with OKEN Scanner

consecințe letale, și ceremonia de înmormântare are loc la biserica Amzei. Scena e un prilej de a radiografia personajele și de a identifica mutațiile relațiilor dintre ele. (Rim simte că se sufocă, gândește că „Sia fusese prost inspirată procurându-i astfel de sărbătoare". Ada Razu stă la brațul lui Marcian, compozitorul, amantul în perspectivă al Elenei, care se află în apropierea diplomatului Vladici. Lică se grăbește să plece „la palat". El se numește acum Basile Petre și are figură de fante, cu mustața mijită, mers elastic, nepăsător, fluierând ca un mierloi.) În aceeași seară, după înmormântarea Siei, la care participă aproape toate personajele romanului, are loc mult așteptatul concert din muzică de Bach, care încheie, în chip grotesc, o banală serată mondenă.

În acest haos epic, ce se desfășoară parcă după nici un plan, în „Concert din muzică de Bach" acțiunea pare că nu există: personajele se rotesc lent, într-o atmosferă de perfectă staticitate, singurele lucruri interesante fiind pendulările între cele trei familii. G. Călinescu remarca acest lucru: „E atâta siguranță în relațiunile scriitoarei despre cele trei familii, încât simțim că aceste familii există [...] Eroii, aceiași, sunt urmăriți pe mii de pagini în celelalte romane, impresia generală, fie și mitologică, este a neîndoielnicei existențe a acestor grupuri de oameni". Dacă romanul de față, al doilea din ciclul Hallipilor, păstrează ceva din tehnica lui Marcel Proust și se depărtează de stilul Virginiei Woolf, de tehnica memoriei involuntare, devenind mai mult balzacian, acest lucru se explică prin societatea monotonă a timpului, în care intrigile se desfășoară încet, sinuos, dar sigur, urmând principiul „rotirii în cerc" a măștilor, cu mici salturi pe treptele sociale, într-un **arivism discret și insistent**. Astfel, Lenora s-a căsătorit cu Doru Hallipa, stăpânul moșiei Prundenilor, în timp ce Elena l-a luat de soț pe Drăgănescu, „fabricant bogat, fecior de cârciumari", părăsindu-l pe Maxențiu, pentru că acesta acceptase grațiile Mikăi-Lé. După cum spune tot G. Călinescu, arta prozatoarei constă în interpretarea psihologică a mediului decrepit, în „surprinderea dramelor ascunse sub calmul convențiilor mondene, a murdăriilor lustruite". Cel mai frapant amănunt ce o poate apropia de Marcel Proust este acela că zugrăvește o lume aristocratică, „unde relațiunile indivizilor sunt, de prea mult exercițiu ereditar, inaparente, protocolare [...], și în care preocupărilor vitale li s-au substituit de mult cazuri de conștiință măruntă, puerile."

Toate personajele Hortensiei Papadat-Bengescu fac parte din acea realitate interbelică bântuită de spectrele curentelor ideologice, de politicieni fără putere, adunați abulic în saloane, personaje recluzate în propria lor existență, silite să repete, cu gesturi mașinale, îmbogățirea, decrepitudinea fizică și decăderea de pe scara ierarhiei social-valorice. Intelectualul, sortit unei existențe vegetalizate, este cel din scrierile lui Cehov sau ale lui Gogol, lipsit de încredere, ratat într-o muncă de rutină sau cel mai des în inactivități epuizante. **Oboseala lumii**, **vetustețea ei ireversibilă**, senzația de tablou de epocă, plin de praf, provin dintr-o nemișcare provincială absolută. Faptul că, în ciuda ascendenței sociale, capitala este „locul unde nu s-a întâmplat nimic" derivă dintr-o ireversibilă astenie existențială.

Personajele „micii lumi de altădată", ca să-l parafrazăm pe Fogazzaro, venite din provincie către centru, infiltrate în rândurile unei aristocrații obosite și maladive, se scufundă în această tendință de provincializare morală, de balcanism dulceag, reminiscențe ale unui mediu fanariot ce nu a dispărut niciodată. Apar **personajele bolnave** ale **ghetoului familial**, fapt ce nu mai surprinde, de la un punct limită, prin nimic. Ca urmare, traseul destinului uniliniar poate fi refăcut cu ușurință de orice observator: naștere, viață cu sau fără boli, aventuri erotice, îmbogățire sau sărăcie, strălucire pe firmamentul social pentru o perioadă scurtă de timp, apoi moarte. „Concert din muzică de Bach" mai este și **un roman al snobilor** și al **oamenilor declasați**, cele două niveluri polarizate ale acestei lumi, pe care unele personaje încearcă să le depășească într-un demers de subtilă parvenire. Naturalismul operei Hortensiei Papadat-Bengescu surprinde nu atât prin violența vizuală, cât prin grotescul situațiilor.

Personajele înscriu în destinele lor, preprogramate, etapele vieții și distribuția rolurilor: Mini îndeplinește rolul de observator, de **personaj-reflector**, de **raisonneur** al ansamblului așa-zis armonios al conacului de la Prundeni: „totul era în armonie, Lenora și

Scanned with OKEN Scanner

Hallipa, slugile, casa, moşia, pianul cu coadă de un abanos strălucitor şi sufrageria de stejar vernisat solid...". Această armonie urmează să se strice, marcând căderea personajelor din **iluzoriul turn personal al liniştii**. La sfârşit, într-o simetrie vizibilă, acest peisaj se strică, oglinda, simbol al moşiei de la Prundeni, dispare şi, odată cu ea, imaginea de **univers staţionar**. Personajele aluvionare sunt luate gradat şi progresiv de valurile timpului: „În casa boierească de pe moşia Prundeni, lucrurile aparent insensibile avea să vadă fapte neobicinuite. Însăşi liniştea lor nu mai era respectată [...] pianul, martor inviolabil, fusese la cine ştie ce zdruncin împins deoparte şi dispoziţia camerelor, a mobilierului, suferise fluctuaţiile unor destine rele...". **Destinul rău** sub care stau personajele provine din nemişcarea de statuie a lumii lor, din acumularea treptată a faptelor temporale, care, odată şi odată, împing subiecţii spre moarte.

Poate cel mai semnificativ reprezentant al **personajelor desuete**, „mâncate de molii", suportând povara inexorabilă a timpului şi prăbuşindu-se ca un colos de nisip, este prinţul Maxenţiu. Despre el, Nory spune că este „un om fără noimă", chinuit să îndure **ruşinea decavării** tatălui său, sărăcit, gata să-şi piardă Plăeşele, căsătorindu-se, pentru a se salva de ruinare, cu Ada Razu, fiică de făinar, şi **ruşinea corpului**, constituţia fizică precară, de „bărbat lingav", accentuată şi de o boală a vulgului, proletară, de tuberculoză. Personaj famelic, extenuat de labirintul lumii pe care o străbate la îndemnul Adei, care îşi legitimează astfel ascendenţa aristocratică, analizându-şi corpul cu patetismul unui om în vârstă, căutând refugiu şi sprijin în false reprezentări despre el, prinţul Maxenţiu trăieşte avatarurile unui condamnat la moarte. El este urmaşul degenerat al unei familii de nobili, incapabil să urmărească altceva decât stadiile bolii sale, aceleaşi întotdeauna, despre care medicul curant nu-i mai poate spune nimic nou. Maxenţiu va fi purtat de Ada prin toate saloanele mondene, pentru a demonstra lumii că a devenit „prinţesă". Faptul că prinţul este bolnav nu o interesează prea mult pe făinăreasă, mai importantă fiind câştigarea titlului nobiliar. Maxenţiu este un debil fizic, o urăşte pe Ada, dar nu reuşeşte să concretizeze acest lucru, iar convulsiile personajului rămân doar interioare. Gesturile lui de furie sunt timide, repede reprimate de reminiscenţele unei educaţii seculare. Personajul urmează schema corespondenţei dintre trup şi suflet, dintre învelişul somatic şi zonele abisale create de acesta. Agonia sa nu este una de moment, ci e aproape o expresie a întregii sale vieţi, alegerea între vindecare sau moarte devenind chinuitoare, agravată de tribulaţiile amoroase ale Adei cu Lică Sergentul, zis şi Trubadurul. Ada refuză să-l trimită pe prinţ la sanatoriu şi acest fapt se traduce printr-o profundă declasare a personajului. S-ar putea spune că, în comportamentul Anei, există o dorinţă neexprimată de a scăpa de personajul debil fizic, pe care îl vede ca pe o „stârpitură de neam mare. Nobil am vrut, nobil am". Pentru a umple golul provocat de o teribilă suferinţă fizică, Maxenţiu îşi construieşte un **univers interior ameliorat**, o cale de refugiu în faţa unei realităţi necruţătoare. Boala sa pune în scenă tipologia romantică, aproape simbolistă a **suferindului solitar**, neajutat de nimeni, fără speranţă de scăpare. Că toate personajele romancierei aparţin aceleiaşi tipologii este demonstrat de faptul că aproape toate, mai devreme sau mai târziu, vor sfârşi rău.

La început, Elena simte o puternică pasiune pentru prinţul Maxenţiu, dar este îndepărtată de el de către sora ei vitregă, Mika-Lé, fiinţă de un erotism agresiv, practicat ca normă de viaţă şi ca mijloc de ascensiune socială. Elena este fata Lenorei, devenind, în urma căsătoriei cu Drăgănescu, fabricant bogat, o perfectă doamnă de lume, lipsită de grija zilei de mâine, putând astfel să se dedice în voie vieţii mondene. Personajul este, la apariţia în câmpul imaginar, un model adolescentin: „Pentru toată lumea, Elena era un fel de tip-model. Modelul de răbdare, de cumineţenie, de toate virtuţile clasei mijlocii"; faptul că este mediocră nu poate fi explicat decât prin apartenenţa la o lume decrepită. Elena şi Maxenţiu sunt logodiţi, dar intruziunea surorii vitrege le strică povestea de dragoste, dovadă că aceasta nu fusese puternică.

Un bolnav închipuit, maladivul cu orice preţ, cu o întreagă recuzită inventată a bolii, complăcându-se în mediul ei ca într-un nou mod de viaţă, este profesorul Rim. Boala lui Rim este o mască prin care îşi ascunde aspectul fizic neatractiv şi inapetenţa pentru cercetare sau pentru

Scanned with OKEN Scanner

practica medicinii. Rim este „deşirat şi spălăcit", un deshidratat, „un biet bolnav, care avea nevoie de cele mai mari îngrijiri", rezultat simbolic al faptului că se află într-o abulie existenţială perpetuă. Soţia sa, Lina, îi aduce acasă pe Sia, angajată pe postul de infirmieră, iar prefăcutul Rim se delectează cu ea printr-o legătură amoroasă. Şi Lina este marcată patologic de lumea în care se mişcă. Are un aspect fizic neplăcut, fără pic de feminitate, mirosind tot timpul a doctorii, şi o ţinută veşnic neîngrijită, purtând aceeaşi rochie „verde sau albastră", care „lua aşa de mult forma bunei Lina, o formă boţită şi curată, încât părea una şi aceeaşi rochie şi una şi aceeaşi cu ea", defecte pe care şi le compensează însă printr-o muncă profitabilă, în propria clinică, în care fecioarele „despletite" vin să scape de fructele nedorite ale amorurilor vinovate.

În roman se conturează astfel, printr-un **naturalism subiacent**, răbufnit însă când şi când la suprafaţă, o **atmosferă patologică** generalizată. Sia Petrescu e debilă mintal, gemenii Hallipa arieraţi. Sia va muri de altfel, ca urmare a unei întreruperi de sarcină, făcută de gemenii Hallipa, şi la înmormântare se va cânta muzică de Bach: gestul de îndepărtare a Siei poate fi caracteristic autoarei, care detestă bastarzii sau defecţiunile fizice, fără a se sfii să le scoată în evidenţă. G. Călinescu afirma aproape concluziv: „În paginile Hortensiei Papadat-Bengescu trec în procesie schilozii: gemenii Hallipa participând amândoi la o inteligenţă la care ar fi suficient numai pentru unul, prinţul Maxenţiu, istovitul, purtând în membranele înguste şi pale ecoul fizic sugrumat al curtezanei Zaza...".

În acest univers încărcat de norii unor maladii grele, Ada Razu şi Lică Trubadurul reprezintă excepţiile, forţele noi ce revitalizează ereditaţi obosite şi un mediu social epuizat. Tinereţea Adei se află într-un puternic contrast cu bătrâneţea accelerată a soţului, lipsit de vlagă, purtat la case de sănătate şi îngrijit de medici, ce trebuie să-şi pună în valoare juvenescenţa, cât mai este timp, de aici derivând caracterul său impulsiv, mai puţin energia vitală, pentru că aceasta există intrinsec, nu se cere demonstrată. Pentru Ada, căsătoria este un sport, „prinţesa" trecând uşor pe deasupra zbaterilor existenţiale ale celorlalţi. Legătura cu Lică Trubadurul apare brusc, prin atracţie intempestivă, după o cursă de cai, printr-un gest demonstrativ de eroism juvenil, când trăsura Adei este oprită de vigurosul dandy de Bucureşti, mai curând un uvrier bulevardier sau un arivist de tipul lui Stănică Raţiu: „cu ce meşteşug dezmierdase calul! [...] Cu ce pumn domolise tânărul acela pe murg!". Lică este un personaj cu tentaţii malefice, la Hortensia Papadat-Bengescu caracterele împărţindu-se în bune şi rele, iar lumea fiind fixată în jurul bolii existenţiale. El se va considera de la început substitutul lui Maxenţiu: „Iată-mă! că sunt locţiitorul, amantul, şi vin să mă aşez confortabil în culcuşul tău de cadavru viu". Prin parvenitism şi practici subtile, deşi e „foarte puţin universitar" (are numai patru clase primare), el ajunge sus pe scara socială, se realizează ca politician, semănând cu Stănică Raţiu din „Enigma Otiliei", mai puţin cu Tănase Scatiu, o variantă desuetă a acestui specimen. Se conturează astfel un conflict între două generaţii: a aristocraţilor cu vechime nobiliară, dar decrepiţi, sortiţi aneantizării, şi cea a parveniţilor, care încearcă să ajungă şi mai sus pe scara socială decât prima categorie. Calea Victoriei este locul unde se „formează" acest personaj, de unde apar gloriile momentului, luate de val şi aduse în faţă. Cu un cap bine realizat fizic, Lică seamănă într-o oarecare măsură cu Mitică al lui Caragiale, având acelaşi instinct de conservare, de pierdere a timpului, acelaşi mod de a aştepta momentul oportun pentru „saltul necesar": „părul ondulat, pomădat, cu cărare pe lături şi freză stufoasă în faţă. Haine de plutonier îmbrăcat civil. ...Părea mai firesc să-l întâlneşti în scenete de mahala decât în viaţa mondenă". Un om ce nu seamănă nici pe departe cu „craii de Curtea-Veche" ai lui Mateiu Caragiale sau măcar cu noii parveniţi ai societăţii bucureştene. Lică nu mai are nimic din aceste caracteristici deşuete, putând fi recunoscut în politicianul Vardali, cu părul tuns scurt şi îmbrăcat frumos, la patru ace. Cuplul de noi arivişti va fi, de altfel, oficializat ca unul de viitor în casa Drăgăneştilor, cu prilejul îndelungatei pregătiri a concertului din muzică de Bach. **Viitorul** este însă **relativ**, nu excelează prin alte împliniri decât cele materiale sau amoroase, într-un decor specific **realist**, unde numai hainele spilcuite ale personajelor, parcă atunci luate din cutii de păpuşar, se schimbă încet, odată cu moda.

Scanned with OKEN Scanner

Faptul că toate personajele încearcă să găsească un **liman iluzoriu** este arătat de „închipuirile" specifice fiecăruia: prinţul Maxenţiu încearcă să reînnoade legătura cu Elena Drăgănescu, văzând în răceala ei un corespondent perfect al propriului neant sufletesc, Elena va comite un adulter cu Marcian, muzicantul, Rim este, la rându-i, un personaj decrepit, fantomatic, lucru demonstrat de întreaga sa înfăţişare: „începând de la fruntea enormă, lărgită de părul care, fără chelie, începea să o decoreze departe pe tigvă, blond, închis, cu fire lungi şi grase [...]. Gloria lui erau ghetele de dimensiuni foarte mici faţă de un corp aşa de lung şi subţire, ca şi cum ar fi acoperit nu o labă, ci un os". **Imaginea expresionistă a personajului nereuşit**, uscat ca o mumie, este simbolul unei întregi lumi de carton. Ca urmare, nici el nu face decât să se supună aceloraşi jocuri ale imaginaţiei, ce neagă realitatea concretă. Un schelet, s-ar putea zice, de care are grijă Lina, placidă, deformată profesional de munca sa.

Dintre caractere se remarcă în special personajele aparţinând tipologic lumii feminine, pline de o candoare sau de o artificialitate superfluă. Mika-Lé, Coca-Aimée şi Elena au fiecare câte o trăsătură definitorie: prima este perversă, a doua se complace în bizare experimente la Club, iar ultima schimbă soţii într-un ritm sacadat. Sia va muri, după ce va trăi experienţe erotice împovărătoare. Lipsa de discernământ a personajelor le face să semene cu nişte automate prinse în caruselul ameţitor al timpului, ca manechinul de la **Maison Lys, la femme stérile**, din „Fecioarele despletite", menit numai a purta modelele creatorilor de modă. În rol de **raisonneur**, de personaj-reflector perfect, este şi Mini, prezentă în această ipostază în tot ciclul Hallipilor.

În stadiu latent sunt şi Coca-Aimée şi Mika-Lé, pentru ele nu „a bătut încă gongul", trebuie să mai aştepte intrarea în scenă. Mika-Lé se comportă ciudat, intempestiv, pătrunde în casa tatălui său şi nu poate fi oprită de la nici una dintre acţiunile premeditate, orice tentativă contrară fiind paralizată de la bun început. Văzând-o agăţată de gâtul tatălui vitreg, Lenora încearcă o mulţime de stări contradictorii: gelozie, neglijare, indiferenţă. Legătura lumii materiale cu cea spirituală, exprimată de „forma sufletului", care se corelează cu cea a trupului, se poate surprinde cel mai bine în cazul Lenorei. Nepregătită pentru şocul provocat de comportamentul fiicei, femeia „cu obrajii de porţelan roz", semănând cu un bibelou, îşi schimbă înfăţişarea: „Ochii mari, albaştri, ochii de sticlă erau plânşi, ondulările repetate ale părului oxigenat auriu ca o perucă erau deformate". Lenora va simţi degradarea unei boli ruşinoase pe propriul trup şi acest fapt o va duce la anihilarea caracterului şi în cele din urmă la moarte. Lenora are fragilitatea unei păpuşi de porţelan, cu mâini subţiri şi roşii, conservate şi uşor grăsuţe. Mini observă cel mai bine transformările acesteia: modul de existenţă al Lenorei seamănă perfect cu cel al unui obiect material. Boala dobândeşte trăsături colosale, fiind similară cu o epopee homerică. În fond şi este, pentru că personajul se află la graniţa dintre viaţă şi moarte, pregătindu-se să experimenteze toate ororile acestui ineluctabil proces. **Experimentele psihologice** la care este supus personajul sunt un prilej de a ne cufunda în marasmul unei existenţe nebuloase: Lenora o vede pe Coca-Aimée luându-i locul, devenind doamna Walter. Traiectoria sa este descendentă şi nimeni nu o poate salva din marasmul suferinţelor fizice. În vreme ce personajele mai vechi sunt luate de valurile timpului, împinse spre fundal, cum se întâmplă cu Walter, cu Elena Drăgănescu, cu Lenora şi doctoriţa Rim, cele noi aşteaptă cu înfrigurare să le ia locul. Walter şi-a luat de altfel „cuantumul de fericire" înaintea lui Lică, trebuind să-i facă loc acestuia, încă avid, tânăr şi nesătul.

Sensul dat titlului, „Concert din muzică de Bach", semnifică nepăsarea totală a lumii faţă de individul părăsit în suferinţă, neajutorat: la fel ca regele din pădurea Dianei, evocat în „Creanga de aur", de James George Frazer, fiecare trebuie să se descurce pe cont propriu, altfel intervine uitarea şi personajele sunt repede îndepărtate de pe scenă. Tăcerea absolută de la slujba liturgică a Siei arată de fapt „tăcerea neantului" în faţa suferinţelor umane. Lumea care se devoră pe ea însăşi este una aflată, cu tot lustrul ei monden, încă în faza barbariei; ea nu împlineşte năzuinţele individualului, ci transformă individualul în general. La un moment dat, alţi arivişti, mai rapaci, mai bine pregătiţi, vor lua locul lui Lică Trubadurul sau al Adei Razu, iar aceştia, epuizându-se şi ei în căutări laterale, compensatorii, vor dispărea, lucru marcat de schimbări „insensibile" în „ordinea obiectelor" din palatul iluziilor, construit cu atâta grijă.

Scanned with OKEN Scanner

ȘTEFAN BĂNULESCU
CARTEA MILIONARULUI

„Cartea de la Metopolis" (1977) a lui Ştefan Bănulescu este o **istorie exemplară**: istorie a unui oraş, a unei lumi, a Lumii de fapt, care (uimitoare similitudine cu ceea ce spunea Borges: lumea cărţilor şi cartea lumii sunt unul şi acelaşi lucru) devine Carte. Lumii i se substituie literatura, cartea, istoria, deopotrivă „sacră" şi „profană", a câtorva metafore esenţiale, a unei **întemeieri** şi a unei lente, uneori agonice **degradări**, „des-faceri", marcând structura simetrică, sferică a naraţiunii. Citind-o, aflăm cum se face cartea, cum îşi fiinţează personajele şi întâmplările şi cum îşi ademeneşte cititorul în spaţiile ei fictive, el însuşi tentat de convertirea la condiţia de personaj. Aflăm, în acelaşi timp, cum se instituie în ordine semantică Lumea şi cum se urmează destinul acesteia. Un întreg ciclu al ei se deschide şi se închide între pagini şi, în funcţie de aceste limite, de aceste „margini", evenimentele, personajele, timpul obţin valori relative, fie acel aer de atemporalitate firesc unor momente originare, fie decadenţa proprie unor vremuri de crepuscul.

Există un „mai întâi", un început şi „un sfârşit la Metopolis" (metafore, ipostaze livreşti şi nu situaţii primordiale autentice, cartea însăşi fiind o copie, imagine a lumii). Există deci un **timp ironic al întemeierii**, dinamic şi fabulos, generat de **simbolistica** profundă a **roţii**. În Metopolis soseşte mai întâi o roată şi Milionarul, personaj şi în acelaşi timp autor al cărţii, observă repetabilitatea, dar şi unicitatea împrejurării: „Te-am întrebat dacă ai venit aici cu roata să faci avere. Au mai venit şi alţii, şi cu două roţi, şi cu patru, şi ce s-a întâmplat se vede... E drept, cu o singură roată n-a mai încercat nimeni până acum, de la începutul civilizaţiei pe globul pământesc.". Ca la vechii romani, oraşul îşi fundează un nou ciclu, noua eră, a Generalului Glad (care se substituie treptat stăpânului locurilor, Generalul Marosin), prin **simbolistica centrului şi a cercului**. Puterea generalului Glad se extinde ca un cerc în jurul promotorului ei, până la acel succedaneu imens al roţii, zidul din piatră scoasă din subterane ce înconjoară în cele din urmă oraşul, închizându-l ca într-o cuşcă, sortindu-l sfârşitului. Dinamitat pe dedesubt de Generalul Glad, care caută cu obstinaţie marmură roşie, ameninţat de depopulare, de îmbătrânire şi de „negoţul de ani" (un fel de rentă viageră), Metopolisul, **oraş al apusurilor**, cum îl numeşte acum un personaj, urmează destinul marilor cetăţi a căror întemeiere s-a asociat cu un ineluctabil blestem. Arhetipal, destinul poate fi cel al Romei, ea însăşi sorginte îndepărtată a unui Bizanţ fastuos şi spiritualizat, prezent perpetuu în memoria afectivă a personajelor. Acolo întemeierea şi-a asumat un păcat originar, fratricidul care a cutremurat veacuri de-a rândul conştiinţa romană, ori de câte ori s-a aflat în împrejurări catastrofice. Aici, dinamitei Generalului Glad, care subminează temelia veche a oraşului, i se adaugă „dinamita morală", agresiune ce poate fi transpusă, prin descifrarea parabolei, în timpul concret al cărţii, cel interbelic. Generalul Glad subminează aşadar timpul, şi aşa supus unor mari vicisitudini: „doamne, zice un personaj, cum măsurăm mereu timpul şi cunoaşterea de la pragurile de măcel ale omenirii". Apar, odată cu el, spaimele prăbuşirii, oamenii grotei, ai infernului: o viziune infernală e prefigurată, subtil, alarmant, între pagini.

Acum, timpul, prin acţiunea Generalului Glad şi prin „negoţul de ani", care încercuiesc oraşul, e unul corupt, se vinde şi se cumpără negustoreşte, cu tocmeli groteşti (episodul cu Gora Seratis de pildă). Chiar povestitorul, Milionarul sau Generalul Marosin, ezită să-l mai consemneze, cedând locul unor **naratori secundari** (Topometristul, personaj pozitivist şi exact, care are altă măsură a lumii) sau cu totul insignifianţi (Plutonierul). E un **„timp oprit"**, necreator, al lumii care nu mai are decât să se salveze, sublim (şi profund sub raport estetic), prin puterea înţelepciunii, prin istoriile despre sine. De aici o **fascinaţie a cuvântului**, tradusă de Ştefan Bănulescu prin **exemplaritatea scriiturii**, fascinaţie ce stăpâneşte, limitându-se la spaţiul literar, mai toate personajele. Faima strălucitorului bizantinolog Filip Lăscăreanu-Umilitul stă tocmai în subtilitatea cuvântului, în talentul său oratoric scânteietor, admirat în marile

Scanned with OKEN Scanner

universități ale lumii. Umilitul, el însuși reputat autor de cărți, are marea șansă a Cărții, a eternizării prin ea. Pentru el, Cartea este mai puternică decât realitatea: „era un om al minții și al spiritualității vaste care dintr-o amintire putea face un imperiu fastuos, mai puternic, mai sigur și mai real decât imperiile existente.". Tocmai din acest motiv este invidiat de Havaet, cel fără darul rostirii, al cuvântului fascinant, cel incapabil să producă mai mult decât automatismul care îl definește sau decât palide compilații din autorii bizantini. Havaet este personajul cu cele mai mici șanse de a pătrunde în lumea Cărții. Ea i se refuză statornic, deși, spre a fi acceptat, chiar în mod ilicit, Havaet își schimbă repetat numele, sau, spre a se identifica, face lecturi imense. Pentru atingerea acestui scop nu are scrupule. Havaet își folosește toată inventivitatea (și mijloacele oneroase) pentru a modifica piesa prezentată la marile sărbători metopolisiene („O feerie bizantină"), pentru a se insinua, adică, în sceneria ei fastuoasă. Adoptă, în cele din urmă, o soluție grotescă, eșuată și aceasta, aceea de a împrumuta modul de viață, înfățișarea și pălăria Umilitului, schimbându-și încă o dată numele, devenind BorLat, cu care se și retrage pe neașteptate. Dispariția misterioasă a lui Havaet, similară în intenție cu cea a Umilitului, este de fapt expulzarea, ștergerea sa definitivă din orizontul scriiturii.

De amintit este și Aram Telguran, care își rostește dragostea pentru Iapa-Roșie în versete din „Cântarea cântărilor", convins fiind, ca în utopia lui Borges („totul este Scris"), „că dacă unele lucruri principale din viață sunt scrise într-o carte mare sau într-alta, n-are rost să le mai numești și să le bâlbâi prin cuvintele tale nepricepute". Aram Telguran trăiește Cartea, nu viața; el deja aparține spațiului ei, inventându-și o descendență livrescă ilustră, genealogia sa mergând, în ficțiune, până la seminția lui Iafet, fiul lui Noe.

Locul privilegiat îl ocupă în carte, fără îndoială, Milionarul, personajul narator prin excelență. El atribuie cuvântului **funcția originară**, aceea de a numi oamenii, locurile și lucrurile lumii: fiecare personaj primește un nume, intră în carte și în lume cu el, câteodată, ca Generalul Glad, după o complicată **inițiere** și printr-o veritabilă **ceremonie**. **Numele** este o **metaforă personală** ce se alcătuiește dintr-o condiție existențială plină de semnificații, remarcabilă, tocmai faptul de a fi remarcabil dând dreptul de înscriere în paginile cărții. **Dreptul la nume** este, implicit, **dreptul la Carte**. Iapa-Roșie și-l câștigă prin acea candoare infantilă din vremea când se rumenea și se împlinea la căldura cuptoarelor Fibulei Serafis, pregătindu-se pentru trecerea pe gheață peste fluviu, în ghete roșii, spre a fi răpită de flăcăii din orașul vecin. Constantin Pierdutul I-ul, alt întemeietor, încoronat rege al Insulei Cailor, e cel ce reconstituie lumea în ordinea cifrelor, exilul voluntar și plăcerea sa având toate atributele **inițierii pitagoreice**. Polider, **demiurgul** (de remarcat ambiguitatea termenului: creator, dar și **demiourgós** = meșteșugar), personaj de tușă rabelaisiană, confecționează lumea, aproape caricatural, din foarfecă și dimie, așa cum la Arghezi, în „Abece", de pildă, ea se confecționează din hârtie, pelicanol și cerneală.

Vocația de a numi nu aparține, cu toate acestea, numai Milionarului: nume pot atribui și mulți dintre ceilalți metopolisieni. **Cartea** apare, astfel, ca o **creație colectivă**, pornită din acel „gust ascuțit pentru legende" al personajelor. Ele sunt, totodată, **creatori** și **lectori** ai Cărții. Milionarul, demiurgul cuvintelor, mare maestru de fine ceremonii lingvistice, doar „mișcă timpurile" tuturor, le coordonează, definitivează Cartea, pentru a o trimite în Lume. Și „Cartea de la Metopolis" reprezintă, fără nicio îndoială, o victorie a cărții în literatura română.

Scanned with OKEN Scanner

POEZIA II

ACCEPȚII ALE TERMENULUI

Poezia nu e proză, poate să spună un elev inocent, pus în fața unei sarcini didactice de a observa asemănările, dar mai ales diferențele dintre cele două genuri literare dominante în istoria literaturii. Încercarea unei definiții de acest fel nu ar fi totuși o noutate, făcând de fapt obiectul unei milenare meditații asupra întâietății și caracteristicilor poeziei și ale prozei. Poeticile vechi vorbesc în mod constant de poezie ca gen literar integrator, chiar în studiile moderne delimitându-se cele trei genuri literare sub semnul acestui termen: poezie lirică, poezie epică, poezie dramatică (Eugen Lovinescu). În antichitate, poezia (alături de tragedie) era câmpul literar dominant. Proza era mai apropiată de vorbirea comună, eliberată de rigorile exprimării ritmice, păstrându-se într-un con de umbră până târziu în istoria literaturii. Denumirea de proză provine de altfel de la termenul latinesc *prosa*, însemnând „discurs în linie dreaptă" (lat. *prosus* = „înainte"), deci fără prea multe complicații stilistice, trăsătură menținută până în vremurile moderne.

Poezia se distinge de proză și de vorbirea obișnuită în primul rând prin **ritm**, prin **armonie** și prin **imagine**, caracteristici menținute în bună măsură din antichitate până în perioada modernă. Teoria literară a făcut mereu distincția între un limbaj prozaic, denumit de poetici *sermo humilis*, și un limbaj înalt, al emoțiilor specifice, *sermo gravis* sau *sermo sublimis*. Între cele două categorii s-a identificat mereu o linie de demarcație, cu singura observație că limbajul poetic poate fi tradus în graiul obișnuit al prozei. În antichitatea greacă și latină poezia era văzută în primul rând ca **mimesis**, ca imitație, transpunere în plan poetic a observației directe asupra realității. Abia către sfârșitul secolului al XVIII-lea conceptul de poezie începe să presupună autonomia textului, care își creează un mesaj specific, numai prin litera proprie a versurilor conținute. Gérard Genette, unul din membrii grupării literare „Tel Quel", remarcă, referitor la această perspectivă nouă a lucrurilor: „Literalitatea limbajului apare astăzi ca ființa însăși a poeziei și nimic nu este mai supărător pentru adeptul acestei păreri decât ideea unei traduceri posibile, a existenței unui spațiu oarecare între literă și sens.".

Prima împărțire a poeziei, de fapt a literaturii, în trei genuri, epic, liric și dramatic, apare încă din antichitatea greacă. Matei Călinescu, în „Conceptul modern de poezie" (1972), îl citează pe Platon: „...cred că acuma vezi limpede ceea ce nu-ți puteam explica adineaori, și anume că există un prim fel de poezie și de ficțiune în întregime imitativă, care cuprinde, cum ai spus, tragedia și comedia; un al doilea fel, în care faptele sunt raportate de însuși poet – așa cum se întâmplă în ditirambi – și, în sfârșit, un al treilea fel, alcătuit din îmbinarea celorlalte două, și folosit în epopee, și în multe alte genuri..." (Platon, „Republica", III, 394, b, c). În „Poetica" lui Aristotel, sunt înfățișate două tipuri fundamentale de poezie, **dramatică** (activă) și **epică** (în care personajele susțin acțiunea). În aceeași lucrare se stabilește rolul poetului în economia operei: „Demn de laudă în atâtea privințe, Homer mai trebuie lăudat și pentru că – mai bine decât orice alt poet – știe care trebuie să-i fie rolul în economia operei. Poetul e dator să vorbească cât mai puțin în numele propriu, pentru că nu asta face din el un imitator. Alți autori nu fac decât să se scoată întruna pe ei la iveală.".

Scanned with OKEN Scanner

Termenul **liric** nu este însă bine definit, clarificat şi clasificat de la început; pentru a exprima lirismul, în Grecia clasică se folosea denominaţia de *melikos*, noţiunea de *lyrikos* apărând în perioada elenistică. Producţiile lirice erau desemnate de latini prin *carmina*. Italienii de la Dante până în secolul al XVI-lea folosesc numele de *canzoni*. Nici în clasicism nu s-a format încă o viziune de ansamblu asupra întregii poezii: în „Cântul al II-lea" din „Arta poetică", Boileau numeşte oda, elegia şi idila „des petits ouvrages". Bouhours le asemăna cu epopeea: „madrigale, cântece, rondeluri, sonete, [...] şi alte poeme care au în mic invenţia şi agrementele Epopeii, fără ca lectura lor să fie plictisitoare cum e aceea a unora din poemele noastre epice".

Trihotomia genurilor literare apare ca o idee distinctă abia în secolul al XVIII-lea, când sunt scrise lucrări speciale în acest scop, „Éléments de littérature", în 1787, de Marmontel, sau „Discours sur la poésie lyrique avec les modèles du genre" (1761), de Abatele Grossard. În secolul al XVIII-lea se ascute discuţia asupra genurilor literare, cu predilecţie asupra genului liric, căruia i se identifică trăsături specifice şi legi proprii de evoluţie, cristalizându-se ideea de gen literar distinct. De la Shaftesbury şi Abatele Dubos în Franţa până la reprezentanţii grupării **Sturm und Drang** din Germania (Herder îndeosebi), se dezvoltă concepţia că poezia se reduce la motivele literare conţinute. Giambattista Vico introduce un alt punct de vedere, potrivit căruia întreaga cultură are o origine poetică, fiind o modalitate de cunoaştere spontană a realităţii, imaginativă şi mitopoetică, determinată de sensibilitatea emotivă a omului. Pentru Vico, în „Ştiinţa nouă" („Scienza nova", 1723), există o logică poetică, mult mai vastă decât logica intelectuală. Adjectivul „**poetic**" este folosit de Vico cu un alt sens, acela de „mitic". Benedetto Croce, în „Estetica", îl consideră pe Vico drept fondator al esteticii despre poezie, prin viziunea scientistă el promovând o perspectivă ce depăşeşte istorismul latent şi tinde să prezinte opera dintr-o altă perspectivă, a diacroniei universale.

Poezia devine astfel, mai mult decât reprezentare tematică, o **expresie a emoţiei**; pentru William Jones („Essay on the Arts, Commonly Called Imitative", 1772), ea este „o expresie puternică şi animată a pasiunilor omeneşti, a **bucuriei**, a **iubirii** şi **urii**, a **admiraţiei** şi **mâniei**...". Burke separă domeniul poeziei de acela al **mimesis**-ului, ajungând la o teorie a expresiei. Pentru M. H. Abrams, artistul nu imită natura, ci îşi atinge scopul „asumând puterile ei şi producând acelaşi efect asupra imaginaţiei noastre pe care farmecele noastre îl produc asupra celorlalte simţuri".

Preocuparea pentru o anume geometrie a poemului, pentru principii poetice riguroase apare la Edgar Allan Poe, care, în „The Philosohy of Composition" (1846), încearcă să definească în mod pertinent condiţiile necesare pentru constituirea unui **poem ideal**, stabilindu-i dimensiunea, efectul sau impresia ce urmează a fi transmisă, tonul cel mai potrivit. Pentru Poe, un poem lung este o contradicţie în termeni: „Ceea ce numim un poem lung este, în fapt, doar o succesiune de poeme scurte – adică de efecte poetice de scurtă durată...". Cel mai potrivit ton pe care îl descoperă poetul este acela de tristeţe, care constituie o sensibilizare în faţa formelor celor mai înalte de frumos. În „The Poetic Principle" (1848), Poe defineşte celălalt nivel al poeticului, **muzicalitatea internă** a versurilor. Ceva mai târziu, în poetica lui Baudelaire apar semnificaţii ezoterice ale poemelor şi simbolurilor, incluzând, sub semnul **corespondenţelor**, teme romantice recurente. Mallarmé se defineşte ca un adversar al „lirismului" şi un partizan strict al artei: „...turbulenţa liricului ar fi nedemnă de acea castă apariţie pe care o iubeşti. Trebuie meditat îndelung: arta singură, limpede şi impecabilă, e îndeajuns de castă spre a o sculpta religios.".

Scanned with OKEN Scanner

Antipoetica începe să se structureze odată cu apariția romantismului. În „Prefața" la drama „Cromwell" (1927), Victor Hugo reabilitează urâtul ca formă estetică predilectă, pentru că „Frumosul nu are decât un tip; urâtul, o mie.". Estetizarea urâtului în poezie continuă cu „Florile răului", de Charles Baudelaire. În poezie există un **lirism obiectiv**, la poeții parnasieni, prin care se traduce existența impersonalului, și un **lirism subiectiv**, prin care poezia se liricizează, ajungându-se, după John Stuart Mill, la o consonanță cu ideea mai veche a lui William Jones, **teoria expresiv-emotivă** a poeziei.

Conceptul modern de poezie se conturează mai clar prin Ezra Pound și W. B. Yeats, imagismul englez fiind considerat o prelungire a simbolismului francez. Imaginea poetică nu coincide întotdeauna cu descripția: „Când Shakespeare vorbește de «The dawn in russet mantle clad», el prezintă ceva ce pictorul nu poate prezenta." În capitolul „A Retrospect" din „Pavannes et Divisions", Pound descrie următoarele principii ale esteticii sale: „1. Tratarea directă a «lucrului», fie el subiectiv ori obiectiv. 2. Să nu fie folosit absolut nici un cuvânt care nu contribuie la prezentare. 3. Cu privire la ritm: compoziția să urmeze exemplul frazei muzicale și nu bătăile unui metronom.". Pentru Ezra Pound există trei feluri de poezie: MELOPOEIA, având cuvintele învestite cu o valoare muzicală, PHANOPOEIA, „care constă în proiecția de imagini asupra imaginației vizuale", LOGOPOEIA, „dansul intelectului printre cuvinte".

Poezia de la începutul secolului al XX-lea își dezvoltă noi modalități expresive odată cu apariția simbolismului: muzicalitatea, sensibilitatea, substituția asonanței cu rima sonoră, preferința pentru clarobscur în locul culorilor tari și pentru indecis în locul senzației, tehnica sinesteziei, a suprapunerii de două sau mai multe senzații. Poezia tinde tot mai mult să se elibereze de obsesia imaginii, evoluând spre sugestie și muzicalitate. În plan prozodic, simboliștii folosesc eufonia și promovează eliberarea de stilurile metrice fixe, dobândirea unei structuri interne de o armonie perfectă.

Continuatorii simbolismului sunt numeroși: Valéry și Claudel în Franța, A. Belâi, Alexandr Blok, V. Briusov în Rusia, W. B. Yeats în Anglia, Stephan George în Germania, Ion Barbu în România. Mișcările de avangardă se dezvoltă începând cu anul 1908, când apar unele mișcări care certifică apariția unui nou spirit. Apollinaire publică „Onirocritique" și apoi „Le Pyrée", calificându-și drama „Les Mamelles de Tirésias" (1918) drept suprarealistă. Noțiunea de suprarealism este o variantă la dihotomia învechită realism – simbolism. Notele futuriste din poezia „Zone" a lui Apollinaire nu încetează să apară: „Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut/ Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux/ Il y a des livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières/ Portraits des grands hommes et milles titres divers.". Apollinaire își mărturisește intenția definitorie în a construi, nu în a distruge ceva, așa cum i se confesează lui André Billy într-o scrisoare: „În ceea ce privește reproșul de-a fi destructor, îl resping în mod formal, căci n-am distrus nimic niciodată. [...] N-am combătut nici simbolismul, nici impresionismul. Am lăudat poeți ca Moréas. Nu m-am înfățișat niciodată ca un destructor, ci ca un ziditor. Acel «Merde» în muzică din manifestul-sinteză pe care mi l-au publicat futuriștii nu se referea la opera celor vechi, ci la numele lor opus ca o barieră noilor generații.". În „Alcooluri", poetul își exprimă în mod liric scopurile și idealurile „spiritului nou".

Denumirea de suprarealism dată noului curent, așa cum rezultă din primul „Manifest al suprarealismului" (1924), este un omagiu adus poetului, Breton confesându-se: „Ca să-i aducem un omagiu lui Guillaume Apollinaire care murise, [...] Soupalt și cu mine am desemnat cu numele de suprarealism noul mod de expresie pură.". În anul apariției

Scanned with OKEN Scanner

„Caligramelor" („Calligrammes", 1917), formele moderne ale poeziei nu se definitivaseră. Apollinnaire foloseşte noi tehnici, specifice suprarealiştilor şi cubismului literar, tehnica fiind numită a „colajelor verbale": „O bouches est à la recherche d'un nouveau langage/ Auquel le grammarien d'aucune langue n'aura rien à dire/ Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir/ Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace/ Qu'on les fait encore servir à la poésie.".

Dadaismul nu se naşte dintr-odată, ci din îndelungate cristalizări. Dintre primele documente ale mişcării, cele mai cunoscute sunt „Dada", de Tristan Tzara, manifestul de la Zürich, „391" al lui Picabia, „Cabaret Voltaire", al lui Hugo Ball. Mişcările ce determină apariţia dadaismului sunt futurismul, cubismul literar, promovat de Apollinaire, Reverdy, Albert Birot, expresionismul, pe terenul căruia se exercită Ball, Huelsenback, Hans Richter. În „Die Fkucht aus der Zeit" (august, 1916), Hugo Ball afirma: „Limbajul, organ social, poate fi distrus fără ca procesul creator să aibă de suferit.". Hugo Ball construieşte poemul fonetic abstract: „gadji beri bimba glandridri laula lonni cadori/ gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini/ gadji beri bin blassa glassula laula lonni cardorsu sassala bim.". Dadaismul operează cu produse ale jurnalismului modern, cu reclama publicitară agresivă, cu subversiunea intelectuală; descoperă „mizeria limbajului", mergând mult mai departe pe calea deschisă de futurişti. Tristan Tzara publică adevăraţi „papillons" sau prospecte dadaiste: „DADA/ Societate anonimă pentru exploatarea vocabularului/ Director: Tristan Tzara.".

Pentru dadaişti, antireclama se transformă în reclamă: „Priviţi-mă bine! Sunt un idiot, sunt un farsor, sunt un mistificator! Priviţi-mă bine! Sunt urât, faţa mea n-are expresie, sunt scund. Sunt ca voi toţi!" (manifestul Tristan Tzara din «Littérature», nr. 13, 1920).

Experienţele literare ale secolului al XX-lea se îndreaptă aşadar către o **poezie pură**, suficientă sieşi, în care mecanismele lingvistice tind să aibă tehnica lor interioară şi gradul de sugestie dat de impersonalitatea ei. Alfonso Berardinelli („La poesia verso la prosa", 1994), citat de Rodica Zafiu în „Naratologie şi poezie" (2000), consideră că această tendinţă este comună mai multor şcoli poetice, de la simbolişti la avangardişti: „a povesti, a exprima, a raţiona şi a reprezenta sunt, şi pentru Breton şi pentru Valéry, ceea ce trebuie să rămână dincolo de limitele scrisului poetic.". Şi pentru Tzvetan Todorov limbajul poetic îşi are un scop în sine, este „autotelic".

Prin promovarea formelor radicale, avangardiste, şocante, chiar violente până la desfiinţare, se dorea o despărţire totală de trecut, chiar anularea, distrugerea întregii creaţii a acestuia. Totuşi, în a doua jumătate a ultimului secol, în căutarea tot mai dificilă a unor noi teritorii poetice, atât de puţine rămase, după cum se vede, apare o nouă orientare, postmodernismul, la început eclectică, greu de clasificat, dovedită în cele din urmă integratoare, într-o formă inedită, ironică, ludică, intertextualistă, a întregii experienţe poetice a trecutului. „Trecutul ne condiţionează, ne apasă umerii, ne şantajează, observa Umberto Eco în anul 1983. Avangarda istorică (dar şi aici aş vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuiască cu trecutul. «Jos cu clarul de lună», slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă, şi este de ajuns să înlocuim cu ceva clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează. [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare.".

Poezia se întoarce astfel, în cerc perfect, după o uriaşă buclă de timp, la originile ei, reluând drumul greu al urcuşului, într-o nouă experienţă, milenară, ce va fi, desigur, tot poetică.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda

Gérard Genette, 1978

„Nu există probabil, în literatură, categorie mai veche sau mai universală decât opoziția dintre proză și poezie. S-a văzut, timp de secole, și chiar de milenii, că acestei considerabile extensiuni îi corespunde o relativă stabilitate a criteriului distinctiv fundamental. Se știe că, până la începutul secolului al XX-lea, acest criteriu a fost esențialmente de ordin fonic: era vorba, bineînțeles, de acel ansamblu de constrângeri rezervate (și prin aceasta chiar constitutive) expresiei poetice, pe care o putem apropia în linii mari de noțiunea de metru: alternanța regulată a silabelor scurte și lungi, accentuate și neaccentuate, numărul obligatoriu al silabelor și omofonia finalelor de vers și (pentru poezia zisă lirică) reguli de constituire a strofelor, adică ansambluri recurente de versuri pe parcursul poemului. [...]

Știm de asemenea că la sfârșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui de-al XX-lea a avut loc, mai ales în Franța, deteriorarea progresivă și, în cele din urmă, prăbușirea, fără îndoială ireversibilă, a acestui sistem, și nașterea unui concept inedit, care ne-a devenit familiar fără a ne deveni cu totul transparent: acela al unei poezii eliberate de constrângerile metrice și totuși diferită de proză."

GENUL LIRIC

Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", 1976, din fr. *lyrique*, derivat din fr. *lyre*, gr., lat. *lyra*. Reprezintă totalitatea operelor lirice, distincte de epice și dramatice prin modalitatea de transmitere a mesajului: în mod direct, prin vocea confesivă a unui **eu liric**. Poezia lirică a fost una dintre primele modalități de exprimare a emoției umane, dar termenul s-a generalizat mult mai târziu. În poezia greacă, speciile genului liric erau: **imnul, oda, iambul, elegia**. Noțiunea de poezie lirică s-a ivit abia în perioada alexandrină. Platon definise, în „Republica" și în „Legile", cele trei categorii de genuri, specia ilustrativă pentru „genul expozitiv" fiind **ditirambul**, cântec de slavă în cinstea lui Dyonisos. Genul liric este mai insistent invocat începând cu secolul al XVI-lea, în Italia, odată cu poetul Bernardino Daniello. În „Arta poetică", Boileau evită utilizarea termenului de liric în legătură cu **idila, madrigalul, sonetul, rondoul, elegia**. Herder, în „Abhandlung über die Ode", respinge tezele teoreticienilor francezi, după care genul liric este reprezentat exclusiv prin odă, considerându-l, în schimb, expozeul unei pasionalități dincolo de margini. **Liedul** exprimă această pasionalitate, dar într-un mod mai limitat. Denumirea de gen liric dobândește o extensiune maximă în romantism, străbătând de atunci întreaga poezie modernă.

Speciile literare ale genului liric sunt: **imnul, oda, elegia, meditația, satira, epistola, pastelul.**

IMAGINEA ARTISTICĂ

Imaginea artistică este rezultatul unui proces de reprezentare mentală a impresiilor produse de o operă de artă, din literatură, pictură, sculptură, muzică etc. În domeniul literaturii, imaginea artistică este perceptibilă prin exercitarea funcției iconice (de reprezentare), a cuvântului, care proiectează în spațiul mental imagini obiectuale,

Scanned with OKEN Scanner

însoțite de senzații, percepții, reprezentări, stimulate în școală de exercițiul de analiză literară realizat la contactul cu textul. Această proiecție în spațiul imaginar urmează, după esteticianul englez I. A. Richards („Principii ale criticii literare"), etape distincte, care explică lectura unui poem: „Ochiul înregistrează o succesiune de cuvinte tipărite. Rezultatul este un mănunchi de reacții în ansamblul cărora se pot distinge șase tipuri aparte de evenimente: I. Senzația vizuală a cuvintelor tipărite. II. Imagini asociate intim cu aceste semne. III. Imagini relativ libere. IV. Referințe («gânduri») la diferite obiecte. V. Emoții. VI. Atitudini afectiv-voliționale.". În plus, dacă se dă glas, valoare discursivă „gândurilor", reflecțiilor de lectură, se obține **comentariul literar**.

Toate aceste evenimente afective și mentale se produc pe temeiul acelui „sensorium" general al funcției imaginare care este **spațiul literar** (care ar putea fi echivalat, pentru o mai ușoară înțelegere, cu imaginea literară), noțiune fascinantă a criticii și a poeticilor moderne. Toți autorii, spune Gilbert Durand (în „Structurile antropologice ale imaginarului"), „au fost frapați de caracterul nemijlocit și insolit al imaginii. Niciodată cubul perfect nu va fi atât de spontan cub ca un cub imaginat". Spațiul, înțeles aici ca spațiu psihologic, ca acțiune interiorizată, este un izvor inepuizabil de idei și de imagini, care, la rândul lor, dezvoltă, în toate direcțiile, ignorând legile spațiului real, un roi luxuriant de imagini. Este un fel de spațiu euclidian, deosebit de cel algebrizat al fizicii, iconografic pur, în care obiectele-imagini se deplasează liber, oricând chemate dintr-un cadru de rezervă în centrul atenției mentale. Gaston Bachelard îl numește **spațiu poetic**, consacrându-i un studiu de referință, „La Poétique de l'espace".

Spre exemplificare, versurile „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund" încorporează elemente spațiale care se perindă caleidoscopic în cadrul percepției vizuale. Primul cuvânt ar conține un gest de chemare, eventual un braț ridicat, dublat de o imagine sonoră, indicând spre **codru**, al doilea element care, dintr-un loc de rezervă, ocupă întregul spațiu imaginar. Imediat însă perspectiva se îngustează, fixându-se asupra altor două elemente spațiale: **izvorul** și **prundul**. Pentru a întregi imaginea literară, sunt necesare reluarea lecturii și fixarea în spațiul imaginar, printr-un efort de memorie, a fiecărui element.

În parcurgerea acestui periplu ideal se desprind, în afară de o dimensiune spațială, altele două, complementare: dimensiunea temporală și aceea cinetică, alte două concepte esențiale, **timpul** și **mișcarea**, perceptibile în cuprinsul imaginii literare. Bachelard observa că „în cele o mie de alveole ale sale spațiul ține un timp comprimat" și, desigur, o energie potențială care declanșează mișcarea obiectuală. Aceste potențialități ale spațiului poetic se datorează celor trei proprietăți ale imaginii: **ocularitate**, **profunzime** și **ubicuitate** (Gilbert Durand). Ele corespund unei triple etajări în reprezentarea spațiului, disociate de Piaget, perceptibile și în analiza literară: ar exista mai întâi o reprezentare a unor „grupuri" de lucruri, constituind „raporturile topologice elementare"; acestea ar fi coordonate în „relații de ansamblu" sau „relații proiective elementare"; în fine, toate s-ar îngloba în „spațiul euclidian propriu-zis", amintit mai sus. Dintre toate acestea, ocularitatea este condiția apriorică a spațiului imaginar. Cele mai multe reprezentări ale omului vin pe cale vizuală. „Contemplarea lumii, observă Durand, înseamnă deja transformarea obiectului", reprezentarea lui prin efectele limbajului. Profunzimea, faimoasa particularitate a imaginii tridimensionale, supralicitată îndeosebi în pictură, este produsă tot de ocularitate, văzul fiind prin excelență un organ al depărtării: „Spațiul este constituțional o invitație la profunzime, la marea călătorie. Copilul care întinde brațele spre lună are în mod spontan conștiința acestei profunzimi în vârful degetelor și e mirat doar de faptul că nu atinge imediat luna: îl decepționează substanța timpului, nu

Scanned with OKEN Scanner

profunzimea spațiului. Deoarece imaginea, ca și viața, nu se învață: se manifestă." (Gilbert Durand).

Cea de a treia proprietate și cea mai importantă a imaginii este ubicuitatea ei în câmpul perceptiv, dată de omogenitatea spațiului euclidian și de independența sa absolută față de legile fizice. În acest câmp perceptiv, orice obiect se poate așeza în spațiu ca într-un *centrum mundi*. Pe principiul analizei și al similitudinii, el poate chema alt obiect sau se poate substitui cu acesta. Totodată, se poate supradimensiona sau micșora, apropia sau depărta, într-un proces de necontenită transfocare. De pildă, citind versurile: „El, singuratic, duce către cer/ Brazda pornită-n țară, de la vatră" (Tudor Arghezi, „Belșug"), în centrul spațiului imaginar se așază, ca pe un ecran cosmic, figura monumentală a țăranului, similar unui Atlas uriaș sprijinind cerul. Ulterior imaginea se modifică substanțial, **brazda** ascensivă („pornită-n țară") dominând câmpul vizual.

Addenda

Gaston Bachelard, 1957

„Imaginea, operă pură a imaginației absolute, este un fenomen al ființei, unul dintre fenomenele specifice ființei vorbitoare."

FIGURILE DE STIL

Pe acest temei se constituie și imaginile produse de **figurile de stil**. Comparația menține, de exemplu, la distanțe simetrice, într-un echilibru relativ, imaginea plastică a ambilor termeni comparați. În versul „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic", în spațiul ideal se alătură imaginea astrului nopții cu aceea a unui jăratic intens, incert situat la orizont. Între ele se creează ceea ce observa Gérard Genette: „...o distanță, un spațiu care, ca orice spațiu, posedă o formă. Numim această formă **figură**, și vor fi tot atâtea figuri câte forme vom putea găsi pentru fiecare spațiu de fiecare dată creat între linia semnificantului și a semnificatului". **Figurile de stil**, ca și figurile geometrice, de pildă, **sunt forme spațiale**, mai puțin precise decât ele, reprezentabile potrivit imaginației, experienței, instrucției și sensibilității fiecărui cititor. Ele creează, potrivit unei clasificări tradiționale, **imagini vizuale**, **auditive**, **olfactive**, **cinetice** sau **motorii**, **sinestezice**, acestea din urmă bazate pe o interferență de simțuri și de senzații.

Percepția spațiului literar începe să se structureze tocmai prin această confluență a elementelor relaționate și transformate în **hartă imagistică**, alcătuită dintr-o mulțime de piese imponderabile, unite însă într-un spațiu comun, prin semnificații convergente. Iată cum se produce imaginea artistică, spațială, a bine cunoscutului vers din poezia „Iarna", de Vasile Alecsandri: „Tot e alb, pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare". Proiecția în spațiul imaginar a fiecărui cuvânt din acest vers explică, pe de o parte, schematic, modul în care se produce imaginea literară, pe de altă parte felul în care sintaxa textului produce sintaxa imaginarului. **Tot**, pronume nehotărât, cu funcție de subiect, declanșează dintr-o dată un spațiu cu margini incerte, cât poate cuprinde, sub zări joase și închise, mișcarea oculară. Luat singur, poate da o reprezentare abstractă, aproape golită de conținut plastic, fără o identitate precisă. Aici însă cadrele spațiului sunt umplute de sugestiile semantice ale adjectivului **alb**, care i se suprapune integral, așa cum se identifică o calitate cu obiectul căruia îi aparține. Liantul perfect dintre ele este, ca și în sintaxă, verbul copulativ **e**.

Scanned with OKEN Scanner

Spațiul, astfel conturat și reprezentat vizual și cromatic, își distinge, la intervenția eului privitor (se poate deduce, din versurile anterioare, o coborâre a privirii inițiale din înalt către orizontul terestru), elemente subordonate (inclusiv sintactic, cu funcție sintactică de complemente): **pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare**, presupunând o mișcare oculară înceată, cu popas pe fiecare element, prin cuprinderi largi de jur împrejur, de la aproape către departe, dovadă fiind caracterul din ce în ce mai nedeterminat al observației, reprezentabil și sub aspectul clasei morfologice: **câmp** > **dealuri** (substantive) > **împregiur** > **în depărtare** (adverb și locuțiune adverbială).

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

♦ FIGURI SEMANTICE ♦

ALEGORIE. Termenul provine din fr. *allégorie*, din lat. de origine gr. *allegoria*. Figură de stil complexă, constând într-o suită de metafore, comparații, epitete și personificări prin care se redă, sub formă concretă, plastică, o idee abstractă. Cea mai potrivită ilustrare a acestei definiții este **alegoria morții ca nuntă** din balada „Miorița", comentată la capitolul respectiv.

Pe lângă sensul de figură semantică identificabilă ca text literar, termenul are o accepție mai generală, Hegel afirmând de pildă că alegoria face parte din categoria comparațiilor ce stabilesc corelații între semnificațiile evenimentelor. Fabula și parabola se întemeiază pe **alegorii**, considerate **închise**, întrucât substituția termenului abstract se recunoaște cu ușurință, în timp ce ghicitorile sunt **alegorii deschise**, fiindcă cititorul întâmpină de regulă dificultăți în identificarea termenului subînțeles. Un **poem alegoric** de un tip special, al geniului, este poezia „Luceafărul" a lui Mihai Eminescu, în care sunt incluse mituri vechi, teze cosmogonice sau motive romantice: al oglinzii, al castelului îndepărtat, al spațiului oniric. Alegoria geniului constă, așa cum mărturisea chiar poetul, în faptul că, dacă geniul nu își poate găsi fericirea, el nu poate, la rându-i, nici să-i facă fericiți pe ceilalți.

COMPARAȚIE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari" (1976), din lat. *comparatio*, „asemănare". Este o figură de stil ce stabilește o asemănare între doi termeni (două obiecte, persoane, acțiuni etc.), pentru a da claritate și expresie plastică primului termen. **Comparația** poate fi **directă:** „Trecut-au anii **ca nouri lungi pe șesuri**" (Mihai Eminescu, „Trecut-au anii"), sau **indirectă**: „Soarele rotund și palid se prevede pintre nori/ **Ca un vis de tinerețe pintre anii trecători**" (V. Alecsandri, „Iarna"). Comparația poate fi **oratorică**, având funcție exemplificatoare și fiind construită pe baza inducției logice, **poetică**, primul termen fiind abstract, al doilea concret, și **homerică:** „Cum câteodată când focul izbucnește-n adâncul/ Codrului și e purtat de vârtejul de vânt pretutindeni;/ Arborii din rădăcini tot cad mistuiți de văpaie;/ Cad și troienii tot astfel în fugă loviți de puterea/ Lui Agamemnon-Atrid." (Homer, „Iliada").

EPITET. Termenul provine din fr. *épithète*, lat. gram. *epitheton*, de origine greacă și înseamnă „care e adăugat". Este o figură de stil prin care unui obiect i se atribuie o însușire neobișnuită, relevându-i o imagine artistică inedită. Epitetul poate fi reprezentat prin diverse părți de vorbire, în poezia modernă fiind clasificat în funcție de părțile de vorbire care îl construiesc: **substantivale, adjectivale, verbale, adverbiale.**

Tudor Vianu face o clasificare detaliată a tipurilor de epitete, între care distingem: a) **ornant**: „S-a dus zăpada **albă** de pe întinsul țării." (V. Alecsandri, „Sfârșitul iernei"); b) **individual** („de circumstanță", care exprimă o trăsătură individuală a obiectului sau legată

Scanned with OKEN Scanner

de obiect): „Flori **albastre** tremur **ude** în văzduhul **tămâiet**." (M. Eminescu, „Călin (file din poveste)"); c) **cromatic**: „Lacul codrilor **albastru**" (M. Eminescu, „Lacul"); d) **personificator**: „Din văzduh **cumplita** iarnă cerne norii de zăpadă." (V. Alecsandri, „Iarna"); e) **metaforic**: „La pământ mai că ajunge al ei păr **de aur** moale." (M. Eminescu, „Călin (file din poveste)"); f) **hiperbolic**: „**Gigantică** poart-o cupolă pe frunte." (G. Coşbuc, „Paşa Hassan"); g) **inversat**: „Şi de **crunta**-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). Epitetele pot fi **simple**, **duble**, **triple** sau, când sunt mai multe, în succesiune, formează o **pletoră**.

EUFEMISM. Termenul provine din gr. *eu*, „bine", şi *phemi*, „vorbesc"= *euphemismos*, „zicere de bun augur". Figură de stil a ambiguităţii, care constă în atenuarea, în îndulcirea conţinutului unei fapte sau idei dure, triviale, jignitoare ori triste şi substituirea cu o expresie acceptabilă: se spune, de exemplu, „are o **vârstă respectabilă**", în loc de „e **bătrân**", sau „**s-a prăpădit**" sau „**a închis ochii**" pentru „**a murit**".

Există şi un **eufemism onomastic**, determinat în vechime de superstiţii: **Naiba**, **Ăl din lac**, **Ucigă-l toaca**. **Ielele** nu poartă nume tocmai pentru a nu produce rău.

Când eufemismul ajunge să exprime contrariul expresiei iniţiale, devine **antifrază**: „Ai puţintică răbdare! bravos! Fănică trădător! frumos!..." (I. L. Caragiale, „O scrisoare pierdută"). După intenţie, antifraza poate fi **ironică** („leule!" = „slăbănogule!") sau **litotică** („urâto!" = „frumoaso!").

OXIMORON. Conform „Dicţionarului de termeni literari", termenul provine din fr. *oxymoron*, gr. *oxymôron*, dedus din gr. *oxys*, „ascuţit", şi *môros*, „stupid, nebun". Este o figură de stil care conţine două noţiuni, în aparenţă incompatibile, „**un zeu muritor**" de pildă, la Quintilian, sau „se cade să fiu crud, doar spre a fi bun", în „Hamlet", de Shakespeare. Procedeul elegantelor „agerimi", *agudezas*, vine din manierism, în jurul anului 1800, mai ales din Germania, unde se întâlnesc formulări de tipul „bucuros în tristeţea sa", la Hölderlin. La Eminescu, foarte cunoscut este oximoronul din „Călin (file din poveste)", „mândrul întuneric al pădurii de argint", prin care se redă lumina diafană a lunii într-un peisaj nocturn.

PERSONIFICARE. Termenul este derivat din „a personifica", conform fr. *personnification*, de la *personne*, „persoană". Este o figură de stil de esenţă metaforică şi constă în atribuirea unei calităţi umane unui obiect inanimat, modul de comportament, figura, sentimentele acestuia, procedeul derivând din vechile concepţii animiste asupra vieţii. Personificarea este, de regulă, un transfer metaforic al unei denumiri din sfera umană asupra lumii obiectelor: „natura **doarme**", „pământul **geme**", „vântul **se tânguie**", „florile **râd**". Personificarea se întâlneşte mai ales în creaţia folclorică, în fabule şi în poezia lirică: „Primăvara, mama noastră,/ Suflă bruma de pe coastă.". Este o figură de stil dominantă în special în poezie: „Codrule, cu râuri line,/ Vreme trece, vreme vine,/ Tu, din tânăr precum eşti/ Tot mereu întinereşti.// – Ce mi-i vremea, când de veacuri/ Stele-mi scânteie pe lacuri,/ Că de-i vremea rea sau bună,/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună;/ Şi de-i vremea bună, rea,/ Mie-mi curge Dunărea." (Eminescu, „Revedere"). În „Concertul în luncă", de Vasile Alecsandri, „Nuntă în codru", de George Coşbuc, „Rapsodii de toamnă", de George Topîrceanu, un întreg spaţiu este transpus, umoristic, la dimensiune umană.

♦ FIGURI DE CONSTRUCŢIE ♦

ANACOLUT. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *anacoluthe*, gr. *anakolouthon*, „întrerupere". Constă în întreruperea continuităţii sintactice în propoziţie sau în frază. Din punct de vedere gramatical, este considerat o greşeală. În poezie poate avea efecte estetice: „**Soarele**, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş" (M. Eminescu, „Scrisoarea I").

Scanned with OKEN Scanner

ENUMERAȚIE. Termenul provine din fr. *énumération*, lat. *enumeratio*, desemnând la început un procedeu retoric: înainte de perorație se află enumerația, ca mijloc de convingere a auditoriului. Pentru captarea bunăvoinței, oratorul trebuie să enumere cât mai multe aspecte ale subiectului luat în discuție. Ca figură de stil, constă în enumerarea cât mai multor calități sau obiecte în exprimarea ideii sau a imaginii artistice, amplificând-o sau nuanțând-o, atrăgând atenția asupra ei: „Ia, eu fac ce fac de mult,/ Iarna viscolu-l ascult,/ Crengile-mi rupându-le,/ Apele-astupându-le." (Mihai Eminescu, „Revedere").

GRADAȚIE. Potrivit „Dicționarului de termeni literari", termenul provine din fr. *gradation*, lat. *gradatio* (*gradus*, „treaptă"). Constă în trecerea treptată, în progresie crescătoare (**gradație ascendentă**) sau descrescătoare (**gradație descendentă**), de la o idee la alta, prin cuvinte și expresii adecvate, cu puternice efecte artistice. Gradația ascendentă, până la un punct culminant, se mai numește și **climax**: „Călărețiî împlu câmpul și roiesc după un semn/ Și în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă fața negrului pământ, / Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt;/ Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,/ Orizonu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). Gradația descendentă sau **anticlimaxul** prezintă efectul invers al acumulării expresive: „Dintr-un timp și vântul tace;/ Satul doarme ca-n mormânt –/ Totu-i plin de duhul sfânt:/ Liniște-n văzduh și pace/ Pe pământ." (G. Coșbuc, „Noapte de vară").

INVERSIUNE. Provine din fr. *inversion*, lat. *inversio*. Este o figură de stil ce constă în inversarea topicii a două cuvinte diferite, în scopul obținerii emfazei, al accentuării ideii poetice: „**Porni** luceafărul. Creșteau/ În cer **a lui** aripe" (M. Eminescu, „Luceafărul"). Inversiunea din aceste versuri are rolul de a amplifica zborul cosmic al luceafărului. Faptul că poetul pornește construcția versului cu verbul de mișcare este semnificativ, sugerând smulgerea de pe firmament a luceafărului, efortul unei decizii cu imense implicații la scară cosmică.

REPETIȚIE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *répétition*, lat. *repetitio*. Constă în utilizarea de două sau mai multe ori a aceluiași grup de sunete, a aceluiași cuvânt, a aceleiași sintagme sau structuri gramaticale. **Repetiția lexicală** este cea mai răspândită: „Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte." (M. Eminescu, „Peste vârfuri"). Repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme în poziție inițială, realizând relații de simetrie, se numește **ANAFORĂ**: „**Tot ce**-n țările vecine e smintit și stârpitură,/ **Tot ce**-i însemnat cu pata putrejunii de natură,/ **Tot ce** e perfid și lacom, **tot** Fanarul, **toți** iloții,/ **Toți** se scurseră aicea și formează patrioții" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). Inversul acesteia este **EPIFORA**: „Orchestra începu cu o indignare grațioasă./ Salonul alb visa cu roze **albe**–/ Un vals de voaluri **albe**..." (G. Bacovia, „Alb"). **CHIASMUL** (din fr. *chiasme*, gr. *khiasma*, „încrucișare") este o **repetiție gramaticală**, care constă în încrucișarea unor construcții sau în gruparea simetrică a unor mesaje, o dublă antiteză: „Tremura lucrând,/ Lucra tremurând." („Monastirea Argeșului"). **PARALELISMUL SINTACTIC** este tot o repetiție din sfera gramaticii: „Fețișoara lui,/ Spuma laptelui;/ Mustăcioara lui,/ Spicul grâului;/ Perișorul lui,/ Pana corbului;/ Ochișorii lui,/ Mura câmpului!..." („Miorița"). **Repetițiile fonologice** sunt figuri de sunet: **aliterația** și **asonanța**.

REFREN. Termenul provine din fr. *refrain*, după lat. *refringere*, „a rupe"; din punct de vedere literar, el desemnează cuvântul, versul sau versurile care se repetă, la anumite intervale, pentru a sublinia o anumită idee: „De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?" (M. Eminescu, „De ce nu-mi vii"). Ideea de muzică pe versuri de poezie este foarte veche, regăsindu-se în literatura greacă, în ditiramb, în cântecele alternative, contribuind la adâncirea ideii poetice. Refrenul se regăsește și în contemporaneitate, după marele succes avut în simbolism.

Scanned with OKEN Scanner

♦ FIGURI DE GÂNDIRE ŞI DE COMPOZIŢIE ♦

ANTITEZĂ. Denumirea provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *antithèse*, gr. *antithesis*, „opoziţie". Figură de stil derivată dintr-un procedeu de gândire care constă în asocierea a două cuvinte, expresii, idei, imagini sau noţiuni cu sens contrar, cu scopul de a se pune în evidenţă reciproc: „Vreme **trece**, vreme **vine**,/ Toate-s **vechi** şi **nouă** toate;/ Ce e **rău** şi ce e **bine**/ Tu te-ntreabă şi socoate" (M. Eminescu, „Glossă"); „Căci *voi* **murind în sânge**, *ei* pot **să fie mari**." (M. Eminescu, „Împărat şi proletar").

HIPERBOLĂ. Termenul provine din fr. *hyperbole*, gr. *hyperbole* (*hyper*, „peste, deasupra", *ballein*, „a arunca"). Este o metaforă la care transferul denumirii are drept consecinţă mărirea exagerată, intensificarea imaginii obiectului sau invers, minimalizarea acesteia peste limitele sale fireşti. Hiperbola este folosită în limbajul curent, prin crearea unor termeni ce sugerează exagerarea pozitivă sau negativă: „un uriaş", pentru un om înalt, „un pigmeu", pentru un om scund. După Demetrios, hiperbola, ca proces de gândire, se realizează: – **prin asemănare**, înrudindu-se cu comparaţia: „fuge **ca vântul**", „În grâu spicul **cât cocoşu**'" (T. Arghezi, „Mamă Ţară"); – **prin exces**: „**mai** albă **ca zăpada**"; – **prin imposibilitate**: „îşi sprijină capul **de cer**".

În funcţie de partea de vorbire prin care se exprimă, Gh. N. Dragomirescu le clasifică astfel: a) ***hiperbola verbală***, realizată de regulă prin metaforă: „Bătrânii se supără că şi cei tineri au început **să zboare**..." (Al. Vlahuţă); „Flăcările **se înălţau până la cer**." (Al. Vlahuţă), verbul fiind asociat aici cu substantive şi expresia având sens adverbial; b) ***hiperbola adjectivală***: „spiritele nenorocite sunt purtate fără repaos de suflarea vijeliilor **infernale**" (Al. Odobescu); c) ***hiperbola substantivală***: „Căci se adunau păgânii roată/ Şi-**un om** era reduta toată." (G. Coşbuc); d) ***hiperbola perifrastică***: „Frumoasă **cât eu nici nu pot/ O mai frumoasă să-mi socot**." (G. Coşbuc, „Nunta Zamfirei").

În literatura română, cea mai cunoscută hiperbolă este aceea din balada „Paşa Hassan", de George Coşbuc, de fapt o **hiperbolă globală, cumulativă**, ce include sugestii hiperbolice şi metaforice produse de mai multe expresii literare: **„Sălbatecul** vodă e-n zale şi-n fier/ Şi zalele-i zuruie **crunte**,/ **Gigantică** poart-o cupolă pe frunte,/ Şi vorba-i e **tunet**, răsufletul **ger**,/ Iar **barda**-i din stânga **ajunge la cer**,/ Şi vodă-i un **munte**".

METAFORĂ. Potrivit „Dicţionarului de termeni literari", denumirea vine din fr. *métaphore*, lat. de orgine gr. *metaphora*, însemnând „transpoziţie". Este procedeul artistic prin care un obiect obişnuit este înlocuit cu unul neobişnuit, pe baza unei corespondenţe reale sau imaginare. Metafora este o figură de stil ce renunţă la termenii comparaţiei, „ca şi", „precum", „ca", „asemenea", un fel de comparaţie simplificată, fiind prin acest fapt mai expresivă, cu efecte semantice şi imagistice neaşteptate.

Aristotel a observat primul care este natura metaforei: trecerea de la un concept ce se aplică la o categorie conceptuală sau la un obiect, la un altul, cu care se aseamănă. Dumarsais observă că „seceta de cuvinte" a născut metafora („Des Tropes"). Metafora este, după Giambattista Vico („Scienza nuova"), o modificare a temeliei lumii, fiind de esenţă metafizică. Jean Paul Richter atribuie metafora „înstrăinării de natură" („Vorschule der Aesthetik"), iar Schlegel o priveşte ca pe un ornament al stilului poetic („Vorlesung uber schöne Literatur und Kunst"). Simboliştii îşi propun să descopere prin metaforă o „lume invizibilă", dincolo de mohorâta lume a realului. Unele cuvinte abstracte îşi au originea în metaforizarea unor concepte mai vechi, iar o explicaţie etnologică este dată de Heinz Werner în „Die Ürsprunge der Metapher", ca provenind din tabuizarea unor concepte mai vechi. Funcţia cognitiv-filozofică este susţinută de Ortega y Gasset în „Cele două mari metafore ale filozofiei": funcţia psihologică vizează catharsisul, iar cea estetică frumosul. Metaforele pot fi **personificatoare**: „Bătrânul fluviu bate-n maluri/ Luptând să rupă trupul gheţii/ Sub care braţele-i sunt prinse"

Scanned with OKEN Scanner

(Duiliu Zamfirescu, „Iarna pe Dunăre"), **cosmologice:** „Tu eşti un cer de toamnă frumos şi fără pată" (Baudelaire, „Convorbire"), **unificatoare:** „plânsul auriu al unei stele" (Al. Philippide, „Aur sterp"), **sinestezice**: „A, noir corset velu des mouches éclatantes" (Rimbaud, „Voyelles"). Lucian Blaga distinge, în „Geneza metaforei şi sensul culturii", **metafore plasticizante**, ce provin din domeniul lumii reale, şi **metafore revelatorii**, sporind semnificaţia faptelor în sine: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului" („Asfinţit marin").

METONIMIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *métonymie*, lat., gr. *metonymia*, „re-numire, înlocuire a unui nume cu altul". Reprezintă transferul denumirii bazat pe contiguitatea logică dintre obiecte. În timp ce metafora redă asemănările exterioare, metonimia reflectă legăturile interne, mai abstracte, fiind un fel de metaforă esenţializată: – **contingenţe spaţiale**: clasă („sală")/ clasă („de elevi"); – **contingenţe temporale**: prânz („amiază")/ prânz („masa de prânz"), oră („60 de minute")/ oră („lecţie"); – **legătura dintre cauză şi efect**, dintre acţiune şi rezultatul acţiunii: traducere („acţiunea de a traduce")/ traducere („text tradus").

Metonimia păstrează, ca şi metafora, o mare putere de plasticizare: „Tu te lauzi că **Apusul** înainte ţi s-a pus?" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"); „Luna-şi **picură argintul**/ Tremurându-l pe fereastră." (O. Goga).

♦ FIGURI DE ADRESARE (DE INSISTENŢĂ) ♦

IMPRECAŢIE. Termenul provine din fr. *imprécation*, lat. *imprecatio*, „blestem". Este la origine o practică magică de invocare a unor făpturi malefice supranaturale pentru pedepsirea cuiva care a încălcat promisiunile sau relaţiile normale din comunitate. Poeţii romantici preiau din folclor tehnica literară a imprecaţiei şi o transformă în figură de stil foarte expresivă, uneori de o virulenţă excesivă. Imprecaţii memorabile scriu Dimitrie Bolintineanu, în „Mihnea şi Baba", Vasile Alecsandri, în „Baba Cloanţa", şi Tudor Arghezi, în „Blesteme".

INTEROGAŢIE RETORICĂ. Provine din fr. *interrogation*, lat. *interogatio*, „întrebare". E o figură de stil ce constă în una sau mai multe întrebări adresate unui auditoriu de la care de altfel nu se aşteaptă răspuns. Interogaţia are rolul de a transpune în registru poetic sentimentele puternice, pasiunile, dar mai ales indignarea, revolta: „Voi sunteţi urmaşii Romei? Nişte răi şi nişte fameni!/ I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni!" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). În retorică, interogaţia are rolul de a menţine trează atenţia auditoriului.

INVECTIVĂ. Figură de stil care exprimă o atitudine violentă sau injurioasă faţă de o persoană sau un grup de persoane, într-un limbaj exclamativ, imperativ sau retoric. Este folosită de Mihai Eminescu în „Scrisoarea III": „Prea v-aţi arătat arama, sfâşiind această ţară,/ Prea făcuraţi neamul nostru de ruşine şi ocară,/ Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,/ Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi – nişte mişei!". Procedeul este preluat în secolul XX de grupările avangardiste, pentru a insurmonta, prin programele lor, arta burgheză, considerată învechită. Apar chiar opere literare pe această temă, de pildă „Poemul invectivă", de Geo Bogza.

INVOCAŢIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *invocation*, lat. *invocatio*, „chemare, rugă". Reprezintă cererea de sprijin adresată de poet unei divinităţi sau, cel mai adesea, muzei: „O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,/ Privirea ta asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă a petrece/ Şi cânturi nouă smulge tu din lira-mi!" (M. Eminescu, „[Sunt ani la mijloc]"). Sensul hieratic sau magic dispare când invocaţia este **parodică**, precum în „Ţiganiada" lui Ion Budai-Deleanu. Invocaţia este **retorică** atunci când e adresată, sub formă de întrebare, a cărei nuanţă se pierde pe parcurs, unui personaj real sau imaginar: „Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei,/ Să-i împarţi în două cete, în

Scanned with OKEN Scanner

smintiți și în mișei,/ Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni,/ Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni!" (M. Eminescu, „Scrisoarea III").

♦ FIGURI DE SUNET ♦

ALITERAȚIE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *allitération*, fiind, în poezie, o repetare în mod voit a unor consoane, cu efect muzical. Un exemplu de aliterație este poezia „Clopotele" a lui Edgar Allan Poe: „Clopote de-alarmă, clopote de aramă!/ Ce fantastice terori tulburarea lor proclamă!/ Și-ntr-al nopții aspru vânt/ Cu ce spaimă ne-spăimânt". În funcție de consoana repetată, aliterația se numește **lambdacism:** „O cal de val/ Peste cavală" (Ion Barbu), **mitacism**: „Murmură glasul mării", **iotacism**: „Non fuit istum iudicium iudicii simile, iudices" („Judecători, această judecată nu a semănat judecată", Cicero). Cunoscute sunt, în literatura română, aliterațiile cu caracter onomatopeic din poezia lui George Coșbuc: „Sălbatecul vodă e-n zale și-n fier/ Și zalele-i zuruie crunte" („Pașa Hassan"), „Prin vulturi vântul viu vuia,/ Vrun prinț mai tânăr când trecea" („Nunta Zamfirei") sau din a lui Mihai Eminescu: „Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie..." („Scrisoarea III"). Aliterația se realizează și prin repetarea unor vocale, cu efecte eufonice, susținând astfel anumite trăsături ale imaginii poetice, încadrabile în caracteristicile ei generale: „Argint e pe ape și aur e-n aer" (Mihai Eminescu), în care efectele sonore ale vocalelor **a** și **e**, de plutire lină, diafană, completează imaginea nocturnă, luminescentă, sublunară, creată de metaforele „argint" și „aur".

ASONANȚĂ. Denumirea provine din fr. *assonance*, it. *assonanza*, după lat. *ad*, „la", și *sonare*, „a suna". Este o figură de sunet legată de rimă; constă în identitatea, la finalul versurilor, numai a vocalelor sau a diftongilor, începând cu ultimul accent, în timp ce sunetele următoare nu mai sunt coincidente, creând ceea ce se numește **rimă imperfectă**: „Toate păsările dorm,/ Numai una n-are somn." (L. Blaga); „Doamne, Doamne, mult zic Doamne,/ Dumnezeu pare că doarme."

ONOMATOPEE. Figură de sunet a cărei denumire provine din gr. *onomatopoiia*, din *onoma*. „nume", și *poiein*, „a face", sugerând imaginea auditivă a unei acțiuni, pe baza unor sunete imitative din alcătuirea cuvintelor: „Haid, săriți, flăcăi, ce sfântul!/ Dați cu toți **tropotitura**, Tot mai scurt și **trop**!" (G. Coșbuc, „Hora"). Sunt poeți care au obținut armonii imitative prin efecte sonore onomatopeice: G. Topîrceanu, în poezia „Un duel" (lupta dintre doi cocoși): „De ce vă puneți gheara-n gât?/ Să lase unul **cât de cât**,/ Să dea și celălalt ceva, –/ Eu, **cât de cât, socot c-o da**!". În „Mihnea și Baba", D. Bolintineanu obține o onomatopee poetică folosind ritmul dactilic ce sugerează tropotul calului: „Mihnea încalecă, calul său tropotă,/ Fuge ca vântul...". Al. Macedonski încearcă, sub influența instrumentalismului, să redea dangătul clopotului: **„Un an, dând d-ani, leag-an d-an, d-ani vani...**".

ELEMENTE DE VERSIFICAȚIE

Particularitatea esențială a poeziei față de proză, teoretizată de poeticile clasice și menținută în linii mari până astăzi, este organizarea textului în **versuri** și comunicarea unui mesaj artistic prin elemente de prozodie: **măsură**, **ritm**, **rimă**, **structură strofică**. Acestea sunt subordonate îndeplinirii celorlalte două condiții ale existenței poeziei, obținerea **armoniei** și constituirea **imaginii artistice**.

PROZODIE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *prosodie*, gr. *prosôdia*, „intonare, accentuare" (din *pros*, „către", și *ode*, „cântec"). Accepția curentă este de știință a grupării cuvintelor în unități ritmice, de pronunțare ritmată a cuvintelor,

Scanned with OKEN Scanner

sinonimă, în acest sens, cu **METRICA**. Alt sens este de parte a poeticii, când se referă la cantitatea şi durata vocalelor, la gruparea acestora în unităţi ritmice.

VERS. Potrivit „Dicţionarului de termeni literari", termenul provine din fr. *vers*, lat. *versus*, „întoarcere", „rând, şir al scrierii". Reprezintă, de regulă, un rând dintr-o poezie, supus, în poezia tradiţională, condiţiilor prozodice. Versurile sunt îmbinări lexicale ce se repetă structural, sub aspectul măsurii, ritmului, rimei, intonaţiei (*versus* însemna la început în limba latină „pereche de brazde", „întoarcere a brazdei" făcută de plugar la capătul ogorului). Versul presupune astfel o pauză finală şi uneori una mediană, marcată prin **CEZURĂ**, care îl împarte în secvenţe (egale sau inegale), numite **EMISTIHURI**: „Mihnea încalecă,// calul său tropotă" (D. Bolintineanu, „Mihnea şi Baba"); „– Stăi, paşă!// Să piară azi unul din noi!" (G. Coşbuc, „Paşa Hassan"). Versul este alcătuit dintr-un anumit număr de silabe, care formează **MĂSURA** acestuia, silabele fiind grupate, în poezia tradiţională, în **unităţi metrice** (**picioare metrice**), care stabilesc felul **ritmului**. Versurile care în final prezintă unităţi metrice complete sunt **acataletice**, în cazul celălalt fiind **cataletice** (piciorului metric final îi lipseşte o silabă: „Doină, doină, viers cu foc").

Tipologia versificaţiei, în funcţie de măsura, ritmul şi rima folosite, a marcat, de-a lungul timpului, tehnicile de creaţie. Există **versul silabic**, cu măsură fixă, de pildă **ALEXANDRINUL** (folosit în epica medievală franceză referitoare la isprăvile lui Alexandru Macedon), având 12 sau 13 silabe, format din 6 iambi, cu cezură după a şasea silabă, folosit în epopei şi tragedii, de unde şi denumirea de vers eroic, dar întâlnit şi la Dosoftei, Miron Costin şi Ion Heliade-Rădulescu. **Versul ritmic** se bazează pe numărul fix de accente, de pildă **HEXAMETRUL**, alcătuit din 6 picioare metrice, de obicei dactili, fiind versul epopeii clasice greceşti, folosit şi de Ion Heliade-Rădulescu: „Toţi încetară cu feţele-ntinse tăcând să-l asculte".

Versul alb, fără rimă, inaugurat de Henry Howard în 1540, la traducerea în engleză a „Eneidei", folosit apoi de Shakespeare şi de poeţii romantici, reprezintă renunţarea la rimă. Simboliştii şi în mare parte poezia secolului XX utilizează **versul liber**, desprins de orice condiţionare prozodică, fără ritm, rimă şi cu măsură inegală.

RITM. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *rythme*, lat. *rythmus*, gr. *rythmos*, „mişcare regulată şi măsurată", „cadenţă melodică". Reprezintă repetarea ordonată a silabelor accentuate şi neaccentuate şi a pauzelor într-un vers. Prin îmbinarea silabelor accentuate şi neaccentuate (în antichitate a silabelor lungi cu cele scurte), se ajunge la formarea unei unităţi ritmice, numită **picior metric**.

În versul românesc, elementul fundamental este unitatea ritmică formată din 2, 3, 4, 5 şi 6 silabe, în funcţie de care se definesc tipurile de ritm:

1. **Ritmuri binare**, în care unitatea metrică (piciorul metric) este formată din 2 silabe: a) **ritmul trohaic**, cu unitatea metrică numită **troheu**, prima silabă fiind accentuată, iar a doua neaccentuată: „Doină,/ doină,/cântec/ dulce" („Doina"), ' _ V/ ' _ V/ ' _ V/ ' _ V/; b) **iambic**, cu piciorul metric numit **iamb**, cu a doua silabă accentuată: „În vaduri ape repezi curg" (G. Coşbuc, „Mama"), V ' _/ V ' _/ V ' _/ V ' _/.

Termenul **TROHEU** provine din fr. *trochée*, lat. *trochaeus*, gr. *trokhaios*, „alergător", ritmul trohaic fiind alert, dinamic, întâlnit mai ales în poezia populară, potrivit pentru dans.

IAMBUL (din fr. *iambe*, lat. *iambus*, gr. *iambos*, de la Iambo, preoteasă a cultului zeiţei Demeter) creează un ritm ascendent, lin, specific poeziei culte, îndeosebi elegiilor şi meditaţiilor, folosit frecvent de Eminescu, de unde şi referinţe poetice asupra lui: „Iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile".

2. **Ritmuri ternare**: a) **dactilic**, bazat pe un **dactil**: ' _ _ V V: „Ard depărtările" (M. Eminescu, „Stelele-n cer"), ' _ V V/ ' _ V V; b) **anapestic**, numit şi ritm antidactilic, cu ultima silabă accentuată, V V ' _: „De-mi vorbiţi mă fac că n-aud" (M. Eminescu), V V ' _/ V ' _ V/ ' _ V,

Scanned with OKEN Scanner

vers poliritmic, format dintr-un anapest, un amfibrah şi un troheu.; c) **ritmul amfibrahic** (bazat pe un **amfibrah**, V ‘_ V: „În liniştea serii" (M. Eminescu, „Mai am un singur dor"), V ‘_ V/ V ‘_ V; d) **ritmul cretic**, bazat pe unitatea cretică, opusă amfibrahului, formată din două silabe accentuate şi una neaccentuată, ‘_ V ‘_: „Să-mi fie somnul lin" (M. Eminescu, „Mai am un singur dor"), V ‘_ V/ ‘_ V ‘_, amfibrah+cretic.

DACTILUL (din fr. *dactyle*, lat. *dactylus*, gr. *daktylos*, „deget") formează un ritm descendent, care atenuează armonia sonoră a versului.

AMFIBRAHUL (din fr. *amphibraque*, gr. *amphi*, „din două părţi", *brachys*, „scurt") creează un ritm unduitor, larg, deschis, al spaţiilor cosmice, fiind folosit frecvent de Eminescu.

3. **Ritmuri cuaternare**, bazate pe unităţile ritmice de 4 silabe, dintre care una poartă accentul: a) **peon I**, ‘_ V V V: „Valurile, vânturile" (M. Eminescu, „Dintre sute de catarge"), ‘_ V V V/ ‘_ V V V; b) **peon II**, V ‘_ V V: „Luceafărul aşteaptă" (M. Eminescu, „Luceafărul"), V ‘_ V V/ V ‘_ V (peon II + amfibrah); c) **peon III**, V V ‘_ V: „O mreajă de văpaie", V ‘_ V / V V ‘_ V, amfibrah + peon III; d) **peon IV**; V V V ‘_: „Să mă lăsaţi să mor" (M. Eminescu, „Mai am un singur dor"), V V V ‘_/ V ‘_ (peon IV + iamb).

PEONUL (din gr. *paian*, după numele Paionios, „Tămăduitorul", dat lui Apollo) forma în Antichitate un ritm solemn, folosit mai ales în imnurile păgâne. Eminescu îi aprecia valoarea eufonică: „Şi-i diamant, peonul, îndrăzneţul...".

Cuaternar este şi **ritmul coriambic**, îmbinare de un troheu şi un iamb, ‘_ V V ‘_: „Stelele-n cer/ [...] Până ce pier" (M. Eminescu, „Stelele-n cer"), ‘_ V V ‘_;

Există şi ritmuri mai rare: **cvinar**, alcătuit din unităţi metrice de cinci silabe, V V V‘_V; **mesomacru**: „Pe-un prund de oseminte" (M. Eminescu), ‘_ V/ V V V ‘_V (iamb + mesomacru); **senar, hipermesomacru**, alcătuit din unităţi ritmice de şase silabe, V V V ‘_V V: „Pe mişcătoarele cărări" (M. Eminescu, „Luceafărul"), V V V ‘_V V/ V ‘_ (hipermesomacru şi iamb), sugerând, prin cadenţa largă a versului, marile deschideri ale spaţiului poetic eminescian.

STROFĂ. Termenul provine din fr. *strophe*, lat. *stropha*, gr. *strophé*, „întoarcere". Reprezintă, în versificaţia modernă, diferite combinaţii asociative ale versurilor, în funcţie de măsură, ritm, rimă, idee poetică. După numărul versurilor conţinute, există o varietate de forme ale strofei:

a) **Monoversul**, cu rol de incipit, de final sau marcând în corpusul textului poetic simetria, refrenul sau laitmotivul; poate constitui, printr-un efort de creaţie de mare concentrare, chiar singurul vers al poeziei, ca în „Poeme într-un vers", de Ion Pillat: „Foc stins, cort strâns, pustiul şi pulberea plecării." („Popor nomad").

b) **Distihul** (gr. *distichos*), strofă alcătuită din două versuri rimând între ele. Se întâlneşte în **gazel**, poezie cu formă fixă, în care versurile primei strofe rimează şi cu fiecare al doilea vers din strofele următoare (**a a, b a, c a** etc.): „Copiii nu-nţeleg ce vor:/ A plânge-i cumineţia lor.// Dar lucrul cel mai laş în lume/ E un bărbat tânguitor.// Nimic nu-i mai de râs ca plânsul/ În ochii unui luptător.// O luptă-i viaţa; deci te luptă/ Cu dragoste de ea, cu dor." (G. Coşbuc, „Lupta vieţii"). În poezia antică distihul reunea două versuri de măsuri diferite, un hexametru şi un pentametru, ca în „Tristele", de Ovidiu, formând un **distih elegiac**.

c) **Terţina** (din it. *terzina*, „a treia rimă", lat. *tertius*, „al treilea") este o strofă de trei versuri, cu rimă încrucişată, primul rimând cu al treilea, iar al doilea cu primul din strofa următoare (**a b a, b a b** etc.). Procedeul se repetă până la sfârşitul poeziei, devenită astfel poezie cu formă fixă, în care ultimul vers, izolat, rimează cu cel dinainte. Terţina are şi o măsură fixă, *endecasilabul* (versul de 11 silabe). Ultimele două strofe ale unui sonet sunt terţine. „Divina comedie" a lui Dante este scrisă în terţine. În literatura română au scris terţine Mihai Eminescu, George Coşbuc, Şt. O. Iosif, Nichita Stănescu.

Scanned with OKEN Scanner

Terțetul acoperă parțial noțiunea de terțină, referindu-se numai la alcătuirea strofei de trei versuri, fără implicațiile prozodice amintite, având de obicei **monorimă** (**a a a**).

d) **Catrenul** (din fr. *quatrain*, „catren" din *quatre*, „patru", lat. *quattuor*, „patru"), strofa de patru versuri, reprezintă probabil forma cea mai răspândită în creația poetică. Rima unui catren este de obicei încrucișată (**a b a b**) sau îmbrățișată (**a b b a**) dar poate prezenta și **semirimă**, cu omofonie numai la versurile 2 și 4: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă" (M. Eminescu, „Lacul"). Uneori catrenul reprezintă singura strofă a unui poem.

e) **Sextina** (din fr. *sextine*, it. *sestina*, cf. lat. *sextus*, „al șaselea"). Termenul trimite la strofa de șase versuri, dar denumește și o poezie cu formă fixă, inventată în secolul al XII-lea de trubadurul Arnaud Daniel (Wolfgang Kayser) și frecventată mai ales în Evul Mediu, dar și de către poeții moderni. E alcătuită din 39 de versuri, șase strofe a câte șase versuri, cu o rimă riguros respectată, și o terțină, având o distribuție savantă a cuvintelor din versurile finale ale primei strofe, care se regăsesc la sfârșitul tuturor celorlalte cinci strofe, de obicei în ordinea **6 1 5 2 4 3**.

Există și strofa **cvinarie** sau **cvintetul** (de cinci versuri) și strofa polimorfă, de șapte (**septetul**), opt (**octava**, forma preferată pentru epopee în literaturile romanice, Ariosto, Camões, Tasso), nouă (**nona**), zece (**decima**), douăsprezece versuri. Octava este folosită de Mihai Eminescu în poezia „Glossă", respectând condiții prozodice ale acestui tip de strofă (rima **a b a b c d c d**, cu pauză după al patrulea vers) și pe cele ale **glosei** ca poezie cu formă fixă.

RIMĂ. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *rime* și denumește una dintre cele mai importante figuri de sunet ale poeziei. Constă în coincidența sonoră a finalului a două sau mai multor versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Fiind un mijloc de bază în constituirea armoniei poetice (**eufonia**), alături de ritm, rima a fost analizată amănunțit de-a lungul timpului, rezultând numeroase moduri de clasificare.

Cea mai cunoscută este în funcție de **poziția rimelor în cadrul strofei**, prin care își exercită rolul esențial de armonizare sonoră a versurilor componente: a) **rime împerecheate**, după structura **a a b b**; b) **rime încrucișate**, **a b a b**; c) **rime îmbrățișate**, **a b b a**; d) **rime interpolate**, într-o strofă de șase versuri, **a a b c c b**: e) **monorimă**, repetată la trei sau mai multe versuri succesive, folosită îndeosebi în poezia populară; f) **rime variate**, când ordinea lor nu este uniformă, îndeosebi în fabule; g) **rime interioare**: „Nunul mare, mândrul soare, și pe nună, mândra lună." (M. Eminescu, „Călin (file din poveste)").

O clasificare sugestivă pentru efectele sonore produse este aceea în funcție de **numărul de sunete coincidente** de la sfârșitul versurilor ce rimează: a) **rima simplă**, cu sunete ce cuprind un singur accent principal: – **masculină**, când accentul cade pe ultima silabă, fiind monosilabică (rimează numai o singură silabă), posibilă numai în cazul ritmului iambic: „Dar nu mai cade ca-n trecut/ În mări din tot înaltul:/ – Ce-ți pasă ție, chip de lut,/ Dac-oi fi eu sau altul?" (M. Eminescu, „Luceafărul"); – **feminină**, cu accentul principal asupra penultimei silabe, fiind bisilabică și posibilă în cadrul ritmului trohaic sau amfibrahic: „Din umbra falnicelor bolți/ Ea pasul și-l îndreaptă/ Lângă fereastră, unde-n colț/ Luceafărul așteaptă." (M. Eminescu, „Luceafărul"); b) **rima complexă**, când rimează cuvinte ce includ, pe lângă accentele principale, și accente secundare: – **rime dactilice**: „Clătind catargele/ tremură largele" (M. Eminescu, „Stelele-n cer"); – **rime hiperdactilice**, când accentul cade pe a patra silabă, în cazul peonilor: „malurile.../ valurile" (M. Eminescu, „Dintre sute de catarge").

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUL POETIC

Limbajul poetic este rezultatul utilizării particularizate a tuturor resurselor stilistice şi prozodice oferite de limbă, cu scopul producerii de efecte artistice şi estetice. „Limbajul poetic, spune Wolfgang Kayser, se caracterizează prin capacitatea sa de a evoca imagini. El nu formulează păreri, nici nu rezolvă probleme, ci evocă o lume într-o plenitudine obiectuală. Deoarece nu se referă, ca orice alt limbaj, la o obiectualitate existentă în afara limbii, ci mai degrabă abia o creează el însuşi, va folosi toate mijloacele lingvistice care îi pot fi de folos în acest scop.". Limbajului poetic îi sunt caracteristice **ambiguitatea** şi **deschiderea**, crearea de conotaţii multiple care să ofere numeroase posibilităţi de receptare şi de interpretare, de proiectare a textului poetic dincolo de el însuşi.

Cum este şi firesc, problematica limbajului poetic atrage în mod inevitabil discuţia asupra stilului artistic şi, de fapt, mai întâi asupra stilului în general. Materialul folosit pentru construcţia discursului poetic este oferit de compartimentele limbii: fonetic, lexical, morfologic şi sintactic, care îşi combină în chip particular formele de exprimare, rezultând ceea ce se numeşte stilul individual al operei literare sau, prin extensie, al unui poet, al unui curent literar, al unei epoci.

Definirea noţiunii de **stil** presupune, de altfel, o anume evoluţie istorică. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *style*, lat. *stylus*, cu sensul „condei, compoziţie". În poetica tradiţională însemna modul de exprimare scrisă sau orală, cu insistenţă, îndeosebi în clasicism, pe câteva trăsături derivate din modul de întrebuinţare a elementelor limbii: corectitudine, claritate, inclusiv moduri de selectare şi de întrebuinţare a limbii, stilul clasic, sublim, mediu, temperat, vulgar. În epoca modernă, stilul se defineşte prin opoziţie cu cel din perioada clasică, prin celebra maximă a lui Buffon: „**le style c'est l'homme même**" („stilul este omul însuşi"). Teoria modernă defineşte stilul ca o trăsătură a individului în sine, ca o expresie a originalităţii. Stilul îşi are rădăcinile în modul de manifestare lingvistică a omului modern (F. de Saussure, K. Voessler), având ca atare premisa originalităţii. Nu există o limbă generală, afirma K. Voessler, ci numai graiuri individuale. Pe acest temei, se înregistrează mai multe moduri de percepere a noţiunii de stil: stilul ca abatere, stilul ca adaos şi stilul ca fenomen de selectare a faptelor de limbă.

STILUL CA ABATERE de la norma uzuală a limbii reprezintă cea mai veche concepţie stilistică, întâlnită încă în „Poetica" lui Aristotel: „Faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună are darul să înlăture banalitatea", concepţie preluată şi dezvoltată de Leo Spitzer, E. Auerbach, D. Alonso, J. Mukarovsky. Critica stilistică, observa Leo Spitzer în 1928, „se întemeiază pe postulatul că fiecărei emoţii, mai exact fiecărei abateri de la starea noastră normală îi corespunde, în câmp expresiv, o abatere de la întrebuinţarea lingvistică normală; şi viceversa, că o abatere de la limbajul uzual e un indiciu al unei stări psihice neobişnuite. O expresie lingvistică particulară este, pe scurt, reflexul şi oglinda unei condiţii particulare a spiritului".

STILUL CA ADAOS, conotaţie de conţinut afectiv şi expresiv la o comunicare, a fost susţinut de Charles Bally, iar în critica literară românească de Tudor Vianu. În „Arta prozatorilor români" (1941) Vianu separă **expresia tranzitivă**, de comunicare, de **elementul reflexiv**, reprezentând aportul subiectiv la expresia tranzitivă a celui ce scrie sau vorbeşte. „Stilul este expresia unei individualităţi", mai precizează Tudor Vianu.

Scanned with OKEN Scanner

STILUL CA EXERCIȚIU DE ALEGERE A FAPTELOR DE LIMBĂ în funcție de mesaj și de atitudinea auctorială este poate cea mai potrivită definiție, exprimând concepția integratoare a fenomenelor lingvistice complexe care se exercită în constituirea formei expresive a poeziei. Stilul devine astfel un fenomen de interferență, elementele fonetice, lexicale, morfologice și sintactice, chiar elementele grafice ale textului, iar în exprimarea orală gestica, mimica, tonalitatea fiind subordonate unui concept integrator, **intenționalitatea comunicării**. Este vorba, deci, de un mod de alcătuire internă a elementelor comunicării, în funcție de **intenționalitate**, de **viziune**, de **mesaj**, de specificitatea acestuia. Stilul este astfel un **proces de selecție** a elementelor lingvistice și **de combinare** a lor, dar implică mai mult decât expresia lingvistică semnificativă, cuprinzând referințe și la instanțele comunicării, integrându-i într-o relație complexă pe producătorul mesajului literar și pe receptorul acestuia.

În poezie, limbajul își exercită funcțiile sale principale, **poetic-estetică** și **emotiv-expresivă** (alături de celelalte, **conativă**, **fatică**, **referențială**, **metalingvistică**), prin care se distribuie atenția creatorului asupra celor două componente esențiale ale actului artistic: **mesajul poetic** transmis și **atitudinea creatorului** asupra conținutului respectiv, fapt ce impune un proces de selecție și de structurare a resurselor lingvistice.

Pe aceste coordonate de producere a discursului, STILUL BELETRISTIC denotă cea mai mare complexitate de organizare, atât în conținutul și în specificitatea textelor literare, care pot fi epice, lirice și dramatice, poeme, schițe, nuvele, romane, comedii, memorii, cu diverse titluri și subtitluri, cât și prin variabilitatea expresivă a mijloacelor de realizare artistică. Stilul beletristic este persuasiv, propunându-și atragerea receptorului (a lectorului) în spațiul comunicării, trăsături fundamentale în acest scop fiind **sugestivitatea** și **verosimilul**. Cuvintele sunt folosite îndeosebi cu **funcția** lor **conotativă**, având ca scop **crearea imaginii artistice**, prin care se obține sensibilizarea lectorului.

În acest scop, nivelul fonematic al limbii se împletește în mod frecvent cu nivelul prozodic, în realizarea accentului, intonației și ritmului, și mai ales în crearea figurilor de stil „fonetice": aliterații, repetiții, asonanțe, contraste sonore. Stilul beletristic, aflat, cum spune Dumitru Irimia, „în permanentă stare «conflictuală» între **norma funcțională** și **norma individuală**" (s.a.), introduce practic **totalitatea registrelor stilistice**, fonetisme arhaice, regionale și populare, interferente cu cele din limba comună. În același timp se constată absența de regulă a fonetismelor caracteristice altor limbi.

La nivel lexical, stilul beletristic, atât în poezie, cât și în proză, se caracterizează printr-o mare varietate a vocabularului, înregistrându-se o frecvență sporită a cuvintelor din fondul principal lexical, la care se adaugă și arhaisme, regionalisme, argotisme etc., pentru realizarea culorii locale și a atmosferei mediilor. Se practică o extensiune semantică, prin dezvoltarea sinonimiei, a polisemiei termenilor lexicali, prin „sfărâmarea, prin metaforă, a «granițelor» semantic-lexicale dintre câmpurile semantice ale vocabularului". În plan morfologic și flexionar, „specificul stilului beletristic între celelalte stiluri este dat de: – înscrierea flexiunii în sfera amplă a limbii naționale; – desfășurarea amplă a flexiunii; – convertirea sensurilor gramaticale în componente ale semnificării." (Dumitru Irimia). Astfel, se remarcă prezența vocativului la grupul nominal, a unei sugestive flexiuni verbale, prin folosirea amplă a mărcilor de persoană și de timp, cu valori stilistice extrem de expresive: prezentul liric, prezentul narativ, prezentul istoric, prezentul etern, imperfectul, timp al determinării și al eternității naturii (în descrierea vieții naturii, la Sadoveanu, de exemplu), perfectul simplu, ca timp narativ predominant, perfectul compus, „timp al despărțirii" (G. Călinescu), mai mult ca perfectul, prin care se suprapun

Scanned with OKEN Scanner

planurile narative ale trecutului. Un loc aparte îl au **mărcile exprimării eului liric**, predominanța persoanei I a pronumelui personal și a verbului, folosirea adverbelor deictice, angajarea dialogului cu persoana a II-a, în imn, odă, satiră, epistolă.

La nivel sintactic, stilul beletristic este deschis tuturor orientărilor sintactice, stilului direct și indirect liber, prin folosirea tuturor îmbinărilor sintactice și a cvasitotalității felurilor de subordonate.

În sens mai larg, se vorbește de stilul unui gen literar, **epic**, **liric**, **dramatic**, **elegiac**, **meditativ**, de un **stil național**, ca totalitate a elementelor unei entități psihoetnice, de **stilul reflexiv**, de stilul unei epoci sau al unui curent literar, **clasic**, **romantic**, **baroc**, **realist**, **expresionist**, **avangardist**.

GENUL LIRIC

SPECII LITERARE

IMNUL (din fr. *hymne*, lat. *hymnus*, gr. *hymnos*, „cântec de biruință") este o specie solemnă a genului liric, consacrată în comunitățile vechi unei divinități, mai apoi unor evenimente sau personalități eroice. Din literatura greacă sunt cunoscute „Imnurile" lui Pindar. În epoca modernă, imnul devine o meditație solemnă pe anumite teme, cea patriotică fiind prioritară. Pe baza marilor evenimente din viața popoarelor s-au creat imnurile naționale („Marseilleza", de Rouget de l'Isle, sau „Un răsunet", devenit „Deșteaptă-te, române!", de Andrei Mureșanu).

ODA (fr. *ode*, gr. *ôdê*, „cânt") este o specie a genului liric în care se dă curs unui elan admirativ pentru o idee, o persoană sau un eveniment. Există **ode eroice**, **sacre**, **patriotice**, **erotice** etc. La început, oda a fost cultivată, în Grecia, de Alceu, Sappho, Anacreon. Cunoscute sunt „Odele triumfale" ale lui Pindar, dedicate jocurilor olimpice. Oda este concepută pentru a fi cântată cu acompaniament muzical. Ode au scris, la italieni, Parini, Manzoni, Leopardi, Carducci, d'Annunzio, la englezi, Shelley, Keats, Spencer, Ben Jonson, Tennyson, în poezia germană Weckherlin, Opitz, Gryphius, Klopstock, Schiller, Hölderlin, în poezia rusă Lermontov, Derjavin. În poezia română, ode au fost scrise de Gh. Asachi („Către Italia"), Grigore Alexandrescu („Umbra lui Mircea. La Cozia"), Ștefan Nenițescu („Ode italice"), Aron Cotruș („Horia").

ELEGIA (din fr. *élégie*, lat. *elegia*, gr. *elegeia*, „cântec de doliu") exprimă sentimente de tristețe. Este una dintre cele mai vechi specii lirice, apărând în Grecia, în secolul VII î.Hr., prin dispunere în distihuri, alternând un hexametru cu un pentametru. În perioada clasică sentimentele erotice încep să fie cântate prima dată în distih elegiac. Specia ia o dezvoltare aparte în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și mai ales în romantism, preluând temele din epocă, efemeritatea civilizațiilor umane, trecerea timpului, melancolia, reveriile nostalgice, singurătatea. În poezia modernă se mențin elemente elegiace la Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Rilke, Trakl, Esenin.

Elegii scriu în literatura română Gheorghe Asachi, Vasile Cârlova („Înserarea"), Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu („Melacolie", „Despărțire", „O, mamă", „Mai am un singur dor"). Sentimente elegiace exprimă în poezie George Bacovia, Ion Vinea ș.a.

MEDITAȚIA. Termenul provine din fr. *méditation*, lat. *meditatio*. Este o specie a poeziei lirice filozofice, dezvoltată mai ales în epoca romantică, în care lirismul își găsește o

Scanned with OKEN Scanner

stare de contemplare filozofică, prin ridicarea omului deasupra condițiilor meschine ale existenței. Volumul „Méditations poétiques" al lui Lamartine, scris în anul 1820, precede febra apariției acestei specii în literatura romantică. Alți poeți care cultivă meditația sunt Gray, Young, Puşkin, Lermontov. La români, scriu meditații lirice Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi, Lucian Blaga.

SATIRA. Termenul provine din fr. *satire*, lat. *satira*. Este o specie lirică ce ridiculizează şi condamnă aspectele negative ale societății. E cultivată mai ales de poeții romani, de Ennius, Luciliu, Horațiu, Iuvenal, fiind considerată o specie literară autohtonă. În lumea europeană, începând cu Renaşterea, se pot cita nume ca Ronsard, Joachim du Bellay, Boileau, Pope, Byron, Victor Hugo, Ariosto, Heine, Antioh Cantemir. În literatura română, satiră a scris Grigore Alexandrescu, în „Satiră. Duhului meu", putând fi întâlnită şi la Bolliac sau Bolintineanu. „Scrisorile" lui Eminescu pot fi de asemenea considerate satire. Satira are ca elemente componente **grotescul**, **umorul**, **comicul**. Satire sunt şi piesele de teatru ale lui Aristofan, Terențiu, episoade din „Gargantua şi Pantagruel", de Rabelais, „Călătoriile lui Gulliver", de Swift, comediile lui Gogol, Maiakovski, Caragiale, „Procesul" şi „Metamorfoza" de Kafka, „1984" al lui George Orwell. Uneori, termenul este sinonim cu **diatribă şi filipică**.

EPISTOLA (din lat. *epistola*). Inițial scrisoare obişnuită, devine încă din Antichitate scriere în versuri cu caracter didactic şi liric, cu temă filozofică, morală sau estetică, având ca destinatar o persoană reală sau fictivă. Epistole scriu, în literatura latină, Horațiu şi Ovidiu. Începând cu Renaşterea, epistola are o perioadă de glorie în clasicism, prin Boileau, La Fontaine, Voltaire. Specia este cultivată şi în literatura română de către Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri ş.a.

PASTELUL (din fr. *pastel*, it. *pastello*, pictură în linii diafane, cu efecte de culoare). Termenul este utilizat prima dată de către Vasile Alecsandri, pentru denumirea ciclului său de poezii, inspirate după imagini din natură. Este o specie descriptivă în care, prin intermediul unui tablou din natură, se transmit discrete stări sufleteşti. Pasteluri scriu George Coşbuc, Şt. O. Iosif; elemente naturiste cu note de pastel se întâlnesc şi la Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Vinea, Lucian Blaga.

Deşi poezia lirică este expresia unei voci, a unui eu ce îşi comunică direct mesajul, trăirile, în multe situații discursul este mascat de ***procedee specifice genului epic****, prin introducerea în spațiul literar a unor elemente narative. Faptele relatate în acest fel aparțin genului epic, dar modalitățile de expresie şi tehnica folosită sunt cele poetice, astfel încât acestea aparțin tot poeziei. Înscriem, de aceea, în clasificare şi următoarele* ***SPECII LITERARE EPICE****:*

FABULA (din lat. *fabula*, „povestire"). Este o scurtă povestire alegorică ce satirizează forme de comportament uman sau trăsături de caracter, cu scop moral, exprimate explicit sau numai implicit. Prin personificare, în fabulă sunt folosite personaje din lumea animalelor, a plantelor sau a obiectelor. De cele mai multe ori, are caracter ironic şi umoristic. Fabula este cunoscută încă din antichitatea greacă şi latină, reprezentanți de seamă fiind Esop, Phaedro, Babrius, Avianus. Atinge maxima înflorire în clasicismul francez, prin creația lui La Fontaine, rămas până astăzi nedepăşit în această privință. În literatura română, fabulistul consacrat este Grigore Alexandrescu, dar fabule mai scriu Anton Pann, Alecu Donici, Tudor Arghezi, George Topîrceanu.

LEGENDA (din fr. *légende*, lat. mediev. *legenda*, „ceea ce trebuie citit", „narațiune"). Specie literară aparținând literaturii culte, preluată din creația populară. Există **legende mitologice**, care utilizează elemente miraculoase sau fantastice, încercând să dea explicație unor

Scanned with OKEN Scanner

fenomene, întâmplări, caracteristici ale lumii. **Legendele istorice** apelează, prin invenție epică și lirică, la evenimente și personaje reale, cărora li se creează o aură eroică, legendară. Legende istorice scrie în literatura română Dimitrie Bolintineanu. Vasile Alecsandri prelucrează literar legende populare: „Legenda rândunicăi", „Legenda ciocârliei".

BALADA (din fr. *ballade*, din lat. *ballare*, „cântec de joc", „dans"). Este o operă literară în versuri, care prezintă fapte excepționale săvârșite de eroi înzestrați cu însușiri exemplare. Specia cunoaște o mare varietate tematică în literatura populară românească. Devine specie literară cultă în epoca romantismului, când tradiția orală este preluată de poeți care se inspiră din fondul popular autohton. În Germania, balada înregistrează o mare înflorire prin Schiller, Goethe, Uhland, Bürger, ultimul creând, prin „Lenore", un adevărat model al genului. Romanticii francezi, în special Victor Hugo, se apleacă și asupra acestei specii literare, iar Alfred de Musset o parodiază prin celebra „Ballade à la lune" („Baladă pentru lună"). Balade moderne scriu J. Laforgues, Guillaume Apollinaire, Louis Aragon.

În literatura română, termenul „baladă" este folosit pentru prima oară de Vasile Alecsandri, în culegerea folclorică din 1852, „Poezii poporale. Balade. Cântece bătrânești". În accepțiile definitorii ale termenului, scriu balade culte Ion Heliade-Rădulescu („Zburătorul"), Vasile Alecsandri („Baba Cloanța", „Andrii Popa"), Dimitrie Bolintineanu („Mihnea și Baba"). Cu multă libertate față de caracteristicile acestei specii literare își denumesc poeziile George Coșbuc („Balade și idile") sau George Topîrceanu („Balade vesele și triste").

POEMUL. (din ngr. *póiima*, fr. *poème*, lat. *poema*, din gr. *poiema*). Specie literară în versuri, uneori de mari proporții, în care se asociază elementele lirice cu cele epice. Este o specie perfect adaptată marilor teme ale romantismului, cosmogonia, sociogeneza, răzvrătirea romantică, singurătatea omului de geniu, fiind ilustrată de Victor Hugo („Légende des siècles"), Alfred de Vigny („Éloa"), Mihai Eminescu. **Poeme eroice**, inspirate din istoria națională, scrie Vasile Alecsandri („Dumbrava roșie", „Dan, căpitan de plai"). **Poemul în proză** păstrează caracteristicile poeziei – lirism, viziune subiectivă, structură metaforică – în afară de vers și rimă, fiind cultivat în literatura română de Alecu Russo („Cântarea României"), Alexandru Macedonski („Thalassa"), Geo Bogza („Cartea Oltului").

LIRISMUL. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *lyrisme* și desemnează utilizarea categoriei estetice a liricului sau exaltarea sentimentelor personale într-o operă de artă. Se obține prin manifestările eului liric, în mod direct, în ceea ce se numește **lirismul subiectiv**, sau mai discret ori indirect, printr-o „lirică a măștilor", a „rolurilor", sau prin transferul observației în lumea obiectuală ce se exprimă pe sine, într-o formă de **lirism obiectiv**.

EUL LIRIC. Reprezintă vocea enunțiativă, care creează discursul într-o poezie lirică. Se mai numește și **personaj liric**. Tudor Vianu observă că „poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunea, sentimentele și aspirațiile sale cele mai intime". Constată însă, în același timp, că între persoana concretă a poetului și aceea vorbitoare din text nu există o identitate obligatorie. Poetul liric nu vorbește totdeauna în numele său și nici nu are nevoie s-o facă, existând și alte modalități de exprimare lirică, prin obiectivare deplină, adică printr-o retragere aparentă din spațiul poetic, sau sub o mască străină, asimilându-se unui personaj oarecare, ca în creația dramatică sau epică. Aparent, în aceste cazuri exprimă sentimente care propriu-zis nu sunt ale sale, dar energia generală pe care o imprimă mesajului poetic are aceeași autenticitate a exprimării directe. Deci, susține Tudor Vianu, alături de o lirică personală se mai află „o lirică mascată și o lirică a rolurilor".

LIRISMUL SUBIECTIV. Poezia lirică este, prin definiție, o expresie a subiectivității. Chiar „Iliada", epopee, operă epică prin excelență, începe cu o invocație care fixează poziția

Scanned with OKEN Scanner

exactă a poetului în câmpul literar, deşi, având în vedere proiecţia în mit a întregii fabule, preferă să transfere discursul celor îndreptăţiţi să-l rostească, zeilor: „Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul!". O tradiţie poetică îndeajuns de bine consolidată, venind de la Platon, face ca liricul să corespundă unui mod de enunţare la persoana I singular, ceea ce asociază lirismul modalităţii de enunţare subiectivă.

În lirismul subiectiv se identifică mai multe tipuri de discurs: **monologul liric**, de tip confesiune, reprezentat prin indici textuali specifici, verbe şi pronume personale şi reflexive la persoana I, singular şi plural; **monologul gnomic**, ca în „Glossă", de Mihai Eminescu, la persoana I; **monologul adresat** sau de tip invocaţie poetică, implicând folosirea vocativului şi persoanele I şi a II-a ale reprezentării verb-pronume; **monologul autoadresat**, cu mărci specifice, substantive şi pronume în cazul vocativ şi verbe şi pronume la persoanele I şi a II-a.

Ca atare, în discursul poetic se identifică **mărci ale subiectivităţii**, clasificate de Rodica Zafiu (2000) în patru categorii, identificabile şi operante în receptarea textului poetic: a) **mărcile circumstanţelor spaţio-temporale**, „sistemul deictic, care ancorează enunţul în situaţia de comunicare şi organizează informaţia în funcţie de poziţia subiectului locutor": **persoana I şi a II-a** a pronumelor personale, reflexive, posesive şi a verbelor; **adverbe deictice** (*aici, acolo, azi, acum* etc.); **pronume şi adverbe demonstrative**, care organizează obiectele în raport cu apropierea sau depărtarea faţă de vorbitor; **prezentul verbal**; **verbe de deplasare**, care poziţionează mişcarea în funcţie de locutor; b) **mărcile obiectului**, care situează persoanele sau obiectele în spaţiul poetic, articolele hotărât şi nehotărât, topica, variaţia numelor unor personaje, care schimbă perspectiva receptării etc.; c) **mărcile percepţiei şi ale cunoaşterii** eului liric, senzoriale, cognitive, afective, volitive, pe care se întemeiază şi figuri de stil vizuale, auditive, olfactive, sinestezice: verbele *a vedea, a simţi, a gândi, a suferi, a dori*, substantive şi adjective care desemnează noţiuni şi calităţi din aceeaşi sferă mentală şi senzorială, interjecţii de prezenteificare, de intrare în câmpul vizual: *iată, uite* etc.; d) **mărcile atitudinii subiective**: cuvinte cu sens evaluativ: *frumos/urât, bun/rău* etc.; instrumente lingvistice ale modalizării: adverbe şi locuţiuni adverbiale (*fireşte, poate, de bună seamă* etc.), verbe (*a crede, a considera, a trebui*), expresii verbale impersonale (*e bine, e rău, e util, e necesar* etc.).

Ilustrarea mărcilor lirice prezentate mai sus se poate face pe texte poetice în analiza literară curentă, devenind chiar instrumente ale acesteia. Deicticele, cel mai bine reprezentate în textul literar, identifică locutorul liric şi mai ales, combinate desigur cu mărci ale percepţiei, fixează, în raport cu acesta, reperele spaţio-temporale ale cadrului: „De treci codrii de aramă, de departe vezi albind/ Ş-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint./ Acolo, lângă isvoară, iarba pare de omăt..." (M. Eminescu, „Călin (file din poveste)").

Se remarcă aici, mai întâi, mărcile persoanei a II-a, căreia i se adresează eul liric presupus al textului, conţinute în desinenţele verbale: „treci", „vezi", „auzi". Acestea au însă şi o funcţie a percepţiei spaţio-temporale a eului liric: „treci" semnifică intrarea într-un cadru mirific, de basm, prin depăşirea mai multor obstacole, „codrii de aramă", „pădurea de argint", iar verbele „vezi" şi „auzi", cu insistenţă repetate, creează imaginile vizuale şi auditive ale textului. Impresionantele **imagini vizuale** se constituie printr-o mişcare a privirii de departe către aproape, de la margini către un centru („acolo, lângă isvoară"), pe când cele **auditive** se percep printr-o încordare a auzului, pentru a desprinde muzicalitatea sublimă a elementelor naturii şi sunetele mărunte ale nenumăratelor lumi ascunse în adâncuri. Ochiul întâlneşte mai întâi explozia de culori a codrilor „de aramă", **epitetul substantival** de sugestie folclorică având şi implicaţii auditive, sugerând în acelaşi timp un freamăt stins de alămuri şi lumea sensibilă de sunete şi de foşnete ce se înfiripă aici. Aceşti **codri fabuloşi** marchează hotarul dintre două lumi, cea reală şi cea de vis în

Scanned with OKEN Scanner

care se pătrunde, întâlnită şi în alte poezii eminesciene. Sunt implicate, astfel, şi **mărci ale atitudinii subiective**, care sporesc splendoarea cadrului natural.

Mai subtile sunt, în textul literar, **mărcile obiectului**, ce se pot ilustra prin analiza primei strofe din poezia „Lacul": „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă./ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă.". Jocul topicii şi al articolelor hotărât şi nehotărât, susţinute de sugestii din planul lexico-semantic, constituie imaginea poetică pe trei dimensiuni: spaţiu, timp, mişcare. În plan lexical se remarcă predominanţa substantivului „lacul", argumente fiind prezenţa lui în titlul poeziei, particularităţile topicii, dar şi puternica lui identificare prin articolul hotărât, toate contribuind la geneza imaginii dominante a spaţiului poetic. Al doilea substantiv, „codrilor", tot articulat, adus astfel în prim-planul semantic, măreşte, concentric, spaţiul, raportul de apartenenţă (relaţie genitivală: „lacul codrilor") sugerând o fuziune perfectă a peisajului, mai expresivă decât în topica normală. Epitetul plasticizant „albastru" completează cadrul, dându-i, prin reflectare cromatică în undele lacului, o simetrie ideală între planul real şi cel virtual al imaginii.

Desigur, există şi teorii potrivit cărora lirismul subiectiv nu este numai apanajul persoanei I, ci se produce un transfer subtil de subiectivitate a discursului în cazul tuturor persoanelor ce constituie actul de comunicare: „Pentru scriitură, nu există o persoană privilegiată; cea care vorbeşte sau cea căreia i se vorbeşte; nu există nici o a treia persoană, care l-ar desemna pe cel absent. [...] În scriitură «eul» şi «tu»-ul pot fi deci tot o infinitate de subiecţi, adică «eu»-rile, «tu»-urile şi «el»-urile tuturor enunţurilor posibile." (Jean-Louis Baudry).

LIRISMUL OBIECTIV. Spre deosebire de lirismul subiectiv, în lirica obiectivă se produce o sublimare, o estompare a eului liric în spaţiul poetic. Locutorul devine mai abstract, încât în multe poezii lirice „obiectualitatea devine voce" (Wolfgang Kayser), părând că se exprimă pe sine, încât nu mai este perceptibil nici un receptor al ei, deci nici un locutor. „În astfel de cazuri se vorbeşte de obicei despre o lirică «obiectivă»", conchide Kayser. Acest lucru se observă de pildă în „Pastelurile" lui Vasile Alecsandri, în care eul liric rămâne un observator discret al derulării tablourilor din natură prin faţa cititorului. Obiectivarea lirismului, limbajul care se creează pe sine, este însă o preocupare insistentă a şcolilor lingvistice ale ultimului secol. „Poeţii, susţine Roman Jakobson, sunt nişte oameni care refuză să utilizeze limbajul. [...] Poetul s-a retras brusc din limbajul-instrument; el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sunt considerate ca lucruri şi nu ca semne."

Lirismul obiectiv se susţine prin mărci pronominale şi verbale de persoana a III-a singular şi plural, distribuite în: **discurs descriptiv de tip tablou; discurs descriptiv de tip portret; discurs obiectiv de tip gnomic; discurs obiectiv** inclus într-**o lirică a măştilor**.

Poezia modernă se eliberează astfel nu numai de rigorile prozodice, ci tinde să se elibereze şi de eul vorbitor. Din această perspectivă, afirmaţia lui G. Călinescu despre George Coşbuc că scrie o lirică obiectivă se referă nu la esenţa fenomenului, ci la faptul că poetul transferă, într-o **lirică a rolurilor**, exprimarea directă unor personaje ce joacă aparente roluri epice sau dramatice, dar care exprimă acelaşi fond de autenticitate a trăirii. O „lirică a măştilor" identifica şi Tudor Vianu în „Luceafărul" eminescian, dar asta nu înseamnă că poemul nu este străbătut, de la început până la sfârşit, de un lirism profund.

AMBIGUITATEA. Este „mecanismul fundamental al poeticităţii" (Rodica Zafiu), o condiţie esenţială a limbajului poetic, „destinată să stimuleze şi să orienteze capacitatea imaginativă" (I. Coteanu). Ambiguitatea înseamnă dublă posibilitate de echivalare a unor elemente din limbajul poetic, rezultată din specificitatea construcţiei acestuia, încât să deschidă către cititor o serie alternativă de conotaţii posibile la aceeaşi expresie a limbii. Într-un studiu de

Scanned with OKEN Scanner

referință, William Empson (1981) stabilește șapte tipuri de ambiguitate, după cum este rezultată din: polisemantismul lexical; din semnificațiile alternative; din simultaneitatea semnificațiilor; din combinarea unor semnificații neconcordante; dintr-o „confuzie fericită" a autorului, care își descoperă ideea pe parcursul scrierii, creând nedumerirea cititorului; dintr-o tautologie irelevantă; dintr-o contradicție totală a semnificațiilor, care scindează mintea autorului. Ambiguitatea este fenomenul cu variabilitatea și deschiderea cea mai mare din poetică, generând practic spațiul nelimitat al imaginarului. Empson însuși definește ambiguitatea „o nedumerire, o încurcătură cu privire la ceea ce a vrut să spună autorul", încât Graham Hough identifica al optulea tip de ambiguitate, între semnificația intenționată de autor și semnificația realizată de cititor în timpul lecturii.

SUGESTIA. Este, în poezia modernă, o tehnică teoretizată mai întâi de simboliști, opusă narativității, imagismului și discursivității poeziei tradiționale. Se bazează pe stilul aluziv, fragmentar, indecis, promovând vagul, clarobscurul, sinestezia, corespondența dintre sentimente și culori, muzicalitatea versurilor, eufonia, armoniile perfecte. Philippe van Tieghem îl citează pe Mallarmé: „Așadar, poezia nu trebuie să fie nici descriptivă, nici narativă, ci sugestivă. A vorbi ca un poet înseamnă «a te mulțumi să faci aluzie» la lucruri, «sau să le distragi calitatea care va încorpora vreo Idee»".

IMAGINARUL POETIC. Concept integrator al antropologiei și al poeticilor moderne, definit ca viziune reunificatoare a conștientului și a inconștientului în raportarea ființei umane la mediul înconjurător, reprezentabilă poetic într-o sumă uriașă de imagini fundamentale, în reperele cărora se înscrie existența omului și istoria psihoculturală a umanității. E privit ca potențialitate și totalitate a manifestărilor poetice, ca traseu mereu explorat de imaginația umană, „în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului" (Gilbert Durand), devenind conceptul cel mai cuprinzător al teoriei literare moderne. Gilbert Durand i-a dedicat un studiu de referință, „Structurile antropologice ale imaginarului".

Repere ale imaginarului sunt cele spațiale și temporale, percepute static sau aflate într-o dinamică semnificativă. Reperele spațiale se identifică atât în reprezentări ale **spațiului real** (terestru, cosmic sau spațiu localizat geografic), cât și ale **spațiului imaginar**, care poate fi **oniric**, **fantastic** sau **fabulos**. Ca dimensionalitate, spațiul poate fi **orizontal** sau **vertical**. După Gaston Bachelard, spațiul vertical implică toate **simbolurile ascensionale** (aripa, vulturul, cerul adânc, aerul edenic, zborul oniric, domul uranic și astral) și **simbolurile coborârii** (adâncul acvatic și teluric, prăpastia, racla și mormântul, grota).

Spațiul poate fi **natural** (terestru și cosmic, cu toate motivele componente, codrul, izvorul, lacul, parcul, grădina, câmpul, muntele, stânca, prăpastia, stelele, luna, soarele) și **artificial** (castelul, odaia, fereastra). În raport cu eul liric, spațiul poate fi **exterior** și **interior** (imaginar).

Spațiul simbolic are reprezentări multiple, în funcție de perspectiva din care este receptat în câmpul imaginar: spațiu al haosului, al dezordinii, labirintic; **spațiu închis**, limitat (ochiul de pădure, odaia, cercul); **spațiu deschis** (cerul, oceanul, câmpul); **spațiu al aproapelui și al departelui**; spațiu al golului existențial, al degradării și spațiu al existenței superioare (edenic, lumea cărții); spațiu paradiziac și spațiu thanatic.

Indicii textuali ai reprezentării spațiale sunt substantivele, adverbele deictice, verbele de mișcare, ascendentă sau descendentă.

Reperele temporale au în vedere: **timpul real-obiectiv** (momente ale zilei, alternanța diurn/nocturn, timp linear); **timp real-subiectiv** interior (timp magic al copilăriei, timp al clipei eternizate prin iubire, timp relativizat prin cunoaștere); **timp ireal-imaginar** (oniric, fantastic, al călătoriei imaginare).

Scanned with OKEN Scanner

Indicii textuali de reprezentare a temporalității sunt: substantive, adverbe, verbe cu diverse valori temporale: prezentul etern, prezentul istoric, prezentul descriptiv, prezentul iterativ, imperfectul istoric, perfectul simplu, ca timp al narațiunii.

ELEMENTE DE COMPOZIȚIE ÎN TEXTUL POETIC

În explicitarea organizării formale a textului poetic trebuie să avem în vedere noțiuni şi concepte tratate anterior, privitoare la structurarea acestuia în versuri şi strofe şi la toate elementele de prozodie ce se implică astfel de la sine. Particularitățile spațiului imaginar dezvoltat de text presupun însă, în acelaşi timp, şi analiza altor componente, care creează de fapt imaginea şi simbolistica globală a acestuia. La fel cum textul narativ dispune de o structură riguroasă a narativității, textul poetic prezintă o compoziție a poeticității, titlu, incipit, final, secvențe poetice, relații de opoziție, relații de simetrie, elemente de recurență (motiv poetic, laitmotiv, refren). Distribuția inedită şi armonizarea acestora creează spațiul imaginar al textului, referent complex al proprietăților structurale ale discursului poetic.

TITLUL. Este un cuvânt, o sintagmă sau un enunț care anticipează conținutul textului poetic, relevând de regulă teme, motive, personaje sau valori metaforice dominante în text. „Titlului îi revine în parte, afirmă Wolfgang Kayser, sarcina de a crea în receptor starea de spirit adecvată. Ceea ce realizează în teatru lovitura de gong şi stingerea lămpilor, – transpunerea magică în lumea poeziei,– trebuie în lirică să realizeze adeseori titlul poeziei el singur. Totodată însă, titlul trebuie să pregătească pentru lumea deosebită a acestei poezii."

Dată fiind puternica funcție de individualizare a textului poetic, titlurile prezintă o extrem de mare diversitate. Dacă poeziile medievale practic nu aveau titlu, Renaşterea şi epoca modernă dezvoltă o tehnică din ce în ce mai expresivă şi mai sofisticată de atribuire a titlurilor. Cea mai obişnuită este raportarea la speciile poetice tradiționale, legendă, poveste, baladă, epopee, fabulă, idilă, meditație: „Balade şi idile", de George Coşbuc, „Balada unui greier mic", „Balada morții", de George Topîrceanu, „Călin (file din poveste)", de Mihai Eminescu. În poezia actuală, în stilul parodic şi ludic al poeților optzeciști, titlurile au devenit extrem de expresive, uneori chiar paradoxale: „Balada crinilor care şi-au scris frumos", „Balada trandafirului cu aburi", de Emil Brumaru, „Balada Şcolarului", de Mihai Ursachi etc. Abundente sunt titlurile cu **caracter nominal**, care prezintă aspecte din natură („Sfârşit de toamnă", „Iarna", de Vasile Alecsandri, „Decor", de George Bacovia), stări de spirit („Melancolie", de Mihai Eminescu), evenimente, personaje etc. Există **titluri epice**, care conțin enunțuri-rezumat ale textului: „Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte", de Ştefan-Augustin Doinaş.

INCIPITUL. Un rol asemănător titlului îl are uneori şi începutul poeziei. Textul poate fi puternic marcat de începutul şi de sfârşitul lui, care pot realiza relații de opoziție, de simetrie, de recurență sau de paralelism. Incipitul poate prezenta o **introducere treptată** în structura textului („A fost odată ca-n poveşti,/ A fost ca niciodată...") sau poate fi **abrupt** (*in medias res*), cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ în cuprins („Trăieşte încă floarea frumoasă de ieri sară", D. Anghel, „Moartea Narcisului"). Incipitul poate fi şi **amânat**, identificându-l în mod real sau integral abia la sfârşitul textului. Uneori are rol de **prolog**, căruia îi corespunde simetric, în final, un **epilog**.

Scanned with OKEN Scanner

Incipitul fixează în mod obişnuit **reperele spaţiale şi temporale** ale cadrului poetic, pe care se construieşte apoi întreaga structură a textului: „Fiind băiet păduri cutreieram/ Şi mă culcam ades lângă izvor..." (M. Eminescu, „Fiind băiet păduri cutreieram"); „În portul vechi pogoară arborii numai noaptea" (Ion Vinea, „Chei").

FINALUL. Reprezintă secvenţa care închide textul poetic, fixând în memoria cititorului impresiile esenţiale ale acestuia. Ca dimensiuni textuale, delimitarea finalului este dificilă, depinzând de factori contextuali care nu permit o teoretizare precisă. Poate fi ultima strofă, ca în „Glossa" lui Eminescu (unde prezintă şi o simetrie perfectă cu incipitul), sau poate fi alcătuit numai din unu-două versuri, ca într-o morală de fabulă: „Aceasta între noi adesea o vedem,/ Şi numai cu cei mari egalitate vrem." (Gr. Alexandrescu, „Câinele şi căţelul"). Finalul poate cuprinde şi un pasaj descriptiv, simetric unuia iniţial, permiţând o interpretare simbolică (de exemplu în „Dăscăliţa", de Octavian Goga).

Clasificarea curentă (Rodica Zafiu) este aceea de **final închis** („Strunele chitarei-s rupte/ Şi... romanţa s-a sfârşit!", I. Minulescu, „Romanţă fără muzică") şi **final deschis**, care poate fi **suspendat**, apărând ca o simplă oprire, o întrerupere a discursului poetic, sau **proiectat**, prelungind ideatica poeziei dincolo de închiderea textului: „Mai lasă-mă un minut./ mai lasă-mă o secundă. [...] mai lasă-mă un anotimp, un an, un timp." (Nichita Stănescu, „Viaţa mea se luminează").

SECVENŢA POETICĂ. Şir de imagini sau de scene care formează o unitate în textul literar, determinată de o structură tematică, motivică sau de ordin prozodic. Se integrează de obicei organic în structura textului poetic, corelată cu alte secvenţe, cu care se află în relaţii de opoziţie, de simetrie sau de recurenţă. Se pot da ca exemple tabloul ninsorii din prima strofă a poeziei „Iarna", de Vasile Alecsandri, adresarea directă a poetului către codru în poezia „Revedere" sau invocaţia magică a Cătălinei din poemul „Luceafărul". Delimitarea secvenţelor poetice în analiza literară facilitează înţelegerea textului şi constituie premise pentru o interpretare corectă şi nuanţată a semnificaţiilor.

RELAŢIILE DE OPOZIŢIE. Sunt legături ce se stabilesc în textul poetic determinate de structura acestuia şi de figurile de stil dominante. Apar de obicei datorită figurilor de opoziţie, antiteză, oximoron, dar şi ambiguităţilor bazate pe neconcordanţă sau contradicţie. Opoziţii, bazate pe antiteze ireductibile, apar între personajele din „Scrisoarea III", de Mihai Eminescu, sau între imaginea trecutului glorios şi cea a prezentului decăzut. Opoziţii se stabilesc şi între incipit şi final, de pildă în poeziile „Lacul", „Floare albastră", „Revedere", creatoare de efecte poetice de mare profunzime.

RELAŢIILE DE SIMETRIE. Simetria este o condiţie esenţială a artei, desprinsă de altfel dintr-o năzuinţă universală către simetrie a lumii materiale. Există **arte ale simetriei**, muzica, sculptura, arhitectura şi, fără îndoială, nici poezia nu se poate sustrage acestei legităţi, cu atât mai mult cu cât metrica şi prozodia îi impun organizarea simetrică a unităţilor ritmice. În textul poetic relaţiile de simetrie sunt extrem de sugestive şi constituie de fapt un principiu de bază al organizării nu numai formale, ci şi alegorice şi simbolice. Există o simetrie conceptuală ce nu se limitează la simpla ordonare de sensuri literare, ci se extinde la mari ansambluri de imagini, de concepte, de idei, de mari sisteme filozofice, întrupate în alegorii şi simboluri profunde. Simetriile din poemul „Luceafărul" îi dau valoarea de capodoperă, fiind organizate pe mai multe planuri: **formal-textual**, în tablouri terestre şi cosmice de mari dimensiuni, cu transgresări repetate, într-o intenţie de a reface armonia iniţială a cosmosului; **ideatic**, în relaţia timp uman – timp universal; **alegoric**, în condiţia geniului nemuritor, dar nefericit în singurătatea eternităţii sale.

RELAŢIILE DE RECURENŢĂ. Sunt relaţii de revenire, de mare diversitate în textul poetic. Literatura însăşi se bazează pe revenirea la aceleaşi câteva mari teme care îi asigură

Scanned with OKEN Scanner

substanțialitatea, în ideea, confirmată de teoria literară, că temele, în literatura lumii, sunt puține, numai formele de reprezentare a lor sunt mereu altele. Există deci o **recurență a temelor** și a **motivelor**, care se recompun mereu altfel sau în forme literare diferite. Există apoi o recurență în planul formal și al prozodiei. Versul însuși, prin esența sa, este un fenomen de recurență, prin „întoarcerea" pe care o execută la capătul rândului, reluând **structura prozodică**, măsură, ritm, rimă. Poeziile cu formă fixă, **terțina, sextina, glosa, sonetul, rondelul, gazelul, pantomul,** au forme de recurență riguros studiate de-a lungul timpului. În fine, în aceeași sferă se înscriu figurile de repetiție, **aliterația, asonanța, anafora, chiasmul, climaxul, epifora, tautologia.**

MOTIVUL. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *motif*, it. *motivo*. Este unitatea structurală minimală a textului poetic, desemnând **unități imagistice** sau **de conținut**, însă cu semnificații culturale mai largi, consacrate de o utilizare îndelungată în literatură. Exemple pot fi numeroase: **motivul codrului, al lunii, al izvorului** etc., în poezia eminesciană, **al toamnei, al ploii, al parcului solitar** la simboliști, **al mioarei năzdrăvane** și **al măicuței bătrâne** în „Miorița". O configurație stabilă de motive formează de regulă o **temă literară**, iar în interpretare structuralistă un **topos**.

TEMA. (Din fr. *thème*, lat. lit. *thema*, gr. *thema*, „subiect"). Este o **schemă funcțională de situații și de motive** care pot apărea, în diferite viziuni de creație și în diferite combinații, într-o operă literară. Simplificator, se poate spune că reprezintă aspectul de viață prezentat în textul literar. Teme literare sunt considerate în genere puține, străbătând veacurile în diverse formulări și interpretări: dragostea, moartea, tema geniului nefericit, a avarului, a arivistului, a păcălitorului păcălit etc.

LAITMOTIVUL. (Din germ. *Leitmotiv*, „motiv conducător"). Termen creat mai întâi în muzică pentru a desemna o temă muzicală sau un motiv ce revine frecvent pentru a caracteriza un personaj, o stare sufletească sau o situație. Cu același rol este folosit și în literatură, constând în unități compoziționale, motive sau enunțuri ce se repetă semnificativ la anumite intervale ale textului. Este folosit mai ales de poeții simboliști, îndeosebi de George Bacovia.

ÎNCEPUTURILE POEZIEI ROMÂNEȘTI

Manualul NICULESCU

DOSOFTEI

PSALTIREA PRE VERSURI TOCMITĂ

Mitropolitul **DOSOFTEI** (1624-1693), pe numele adevărat Dimitrie Barila, este originar din părțile Sucevei. Istoria literară îl consideră drept unul dintre cărturarii cei mai importanți ai secolului al XVII-lea. Acordând sprijin domnitorilor moldoveni în lupta antiotomană, ia de mai multe ori calea exilului. Începe, încă din 1665, să scrie „Psaltirea pre versuri tocmită", tipărită în 1673, la Uniev, în Ucraina. În viziunea înaltului prelat, cartea trebuia să fie accesibilă celor care vorbesc „într-această limbă pravoslavnică". Dintre scrierile originale ale lui Dosoftei, „Psaltirea pre versuri tocmită" și „Viața și petrecerea svinților" sunt cele mai cunoscute. Psalmii întocmiți de Dosoftei în „Psaltire..." sunt de „vreme-ndelungată, precum am putut mai frumos", iar scopul acestei scrieri este „ca să poată trage hirea omului către cetitul lor". O dovadă a valorii superioare a scrierii lui Dosoftei constă în intenția și finalitatea estetică a versurilor sale. „Viața și petrecerea svinților" (1682-1686), în care

Scanned with OKEN Scanner

Dosoftei preia legendele despre existența lui Dumnezeu și despre viețile sfinților și ale apostolilor, relevă o artă a portretului demnă de luat în seamă: Sfântul Vasile cel Mare este „direpț la nas, uscat și lipsit de carne, smolit, plăvâi la față, mare la nări, rătund la sprâncene, cu frunceaua ieșită, samănă a om grijiliv...". În „Psaltirea pre versuri tocmită" se remarcă o diversitate a ritmului și a măsurii, un exotism al limbajului și descrieri surprinzătoare ale peisajului bucolic. Unele versuri au sonorități inedite, desprinzându-se din canonul religios al scrierilor din epocă: „Ț-ai pusu-ț asupră-mi mânia ta svântă,/ Preste mine valuri trec de nu s-alintă". În spiritul vremii, de pildă și din „Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu sufletul sau Giudețul sufletului cu trupul" al lui Dimitrie Cantemir, Dosoftei crede că nemurirea prin cuvânt este iluzorie, că omul nu este decât o ființă incapabilă de eternizare, fiind „smerit" și „muritor", condiții ce impun cumpătare, resemnare, orientare către Dumnezeu. Meditația poetului se fixează pe câteva motive baroce, „ubi sunt" fiind dominant, integrator de alte motive și teme poetice.

În scrierea operei sale principale, Dosoftei mărturisește că a muncit din greu, „într-atâta lungă vreme scriind și tălmăcind câte am putut birui, în acești veci grei ai țărâi". „Psaltirea pre versuri tocmită" include una dintre caracteristicile poeziei ecleziastice bizantine, „faptul că într-însa cele două elemente – rugăciunea liturgică și contemplația personală – sunt mai puțin separate unul de altul decât în poezia occidentală" (Endre von Ivanka, „Observații asupra poeziei liturgice bizantine", 1971). „Psaltirea pre versuri tocmită" este un adevărat monument cultural al limbii și literaturii române, o dovadă a nivelului sintezei artistice și al cugetării la care se ajunsese în secolul al XVII-lea în țările române.

„Psalmul 136", „La apa Vavilonului", se înscrie în linia lirică a litaniilor lui David, caracterul avântat și solemn al vorbirii cu Dumnezeu fiind dublat însă, aici, în mod surprinzător, de influența liricii populare românești. Poezia lui Dosoftei îmbracă astfel caracteristicile cântecului popular, îndeosebi ale doinei, prin adresare directă către divinitate, ritm asimilabil pe alocuri celui trohaic, rimă împerecheată, măsură de șapte-opt silabe. Poetul păstrează vag amintirea stilului sentențios, îmbinat cu litania liturgică, adresată divinității.

Tema esențială este, în „Psalmul 136", aceea a „țării pierdute", căutată în deșert, invocată prin litanii colective pe maluri de ape sfințite, intrate în mitologia sacră a creștinismului: „La apa Vavilonului,/ Jălind de țara Domnului,/ Acoló șăzum și plânsăm/ La voroavă ce ne strânsăm,/ Și cu inemă amară,/Prin Sion și pentru țară,/ Aducându-ne aminte,/ Plângeam cu lacrămi herbinte.". Timbrul grav, de litanie cosmică, al psalmului sugerează, ca în poezia modernă, condiția tragică a omului părăsit de o divinitate care nu se mai arată: „Și bucine ferecate/ Lăsăm prin sălci aninate,/ Că acoló ne-ntrebară/ Aceia ce ne prădară/ Să le zâcem viers de carte/ Într-acea streinătate."

Manualul NICULESCU

MIRON COSTIN

VIIAȚA LUMII

MIRON COSTIN (1633-1691). Cronicar moldovean, continuator al cronicii lui Grigore Ureche, este un cărturar de tip renascentist, cu o însemnată cultură, cu lecturi din scrierile antice, din „Iliada" lui Homer și „Eneida" lui Vergiliu. Este în același timp un istoric lucid, cu o vastă informație în domeniu, frământat să nu se

Scanned with OKEN Scanner

piardă în negura anilor faptele însemnate ale neamului, pe care încearcă să le recupereze în scrierile sale cele mai importante, „Letopiseţul Ţării Moldovei" şi „De neamul moldovenilor". Fiu al lui Ioan Costin, mare postelnic şi hatman în Moldova, devenit nobil polonez cu blazon, Miron Costin îşi petrece primii douăzeci de ani ai vieţii în Polonia, unde urmează colegiul de la Bar, cu trei clase de gramatică şi două de umanioare în limba latină, aici dobândind temeinice cunoştinţe istorice şi lingvistice. Revenit în ţară, Miron Costin urcă trepte însemnate pe scara socială şi politică: este sluger sub Gheorghe Ştefan în 1657, apoi paharnic, pârcălab în 1659, mare comis în 1664, mare vornic de Ţara de Sus în 1667, sub Iliaş Alexandru, şi mare vornic în Ţara de Jos, în 1669, sub Gheorghe Duca.

În timpul domniei lui Constantin Cantemir, tatăl marelui cărturar Dimitrie Cantemir, Miron Costin este staroste de Putna, în această dregătorie stârpind toţi tâlharii din ţinutul respectiv. În 1691, Miron Costin este executat din porunca lui Constantin Cantemir, fiind bănuit pe nedrept de complot împotriva domniei, împreună cu fratele său Velicico. După execuţia lui Velicico, un vătaf de aprozi este trimis la Barboşi, unde Miron Costin tocmai îşi înmormântase soţia. A fost decapitat în apropiere de Roman, în decembrie 1681, la 58 de ani, nereuşind să-l înduplece pe călău să-i permită să se dezvinovăţească în faţa domnitorului.

Poemul filozofic „Viiaţa lumii" a fost scris între 1671 şi 1673, pe o temă cunoscută încă din Antichitate, **„deşertăciunea deşertăciunilor şi toate sunt deşarte"** sau **fortuna labilis** (soarta schimbătoare), foarte răspândită în literatura Evului Mediu. Poemul debutează cu ideea vieţii ca o aţă subţire: „A lumii cântu cu jale cumplită viiaţa,/ Cu griji şi primejdii, cum ieste şi aţa/ Prea supţire şi-n scurtă vreme trăitoare". Versurile de mai sus seamănă cu „Psalmii" lui David 39 şi 90. Ca şi în „Ecleziastul", Miron Costin urmăreşte temperarea pornirii umane spre glorie, atrăgând atenţia asupra instabilităţii norocului. Marile figuri ale trecutului sunt enumerate ca monumente ale trecerii inexorabile a timpului: „Ubi Plato, ubi Porphirius,/ Ubi Tullius aut Vergilius?". „Viaţa lumii" are drept concluzie o privire moralistă asupra condiţiei umane: pentru a fi fericit, omul trebuie să facă pe pământ numai fapte bune.

Dintre cronicarii moldoveni, Miron Costin este scriitorul cu gradul cel mai mare de complexitate, prin erudiţie, orizont cultural, valoarea şi amploarea documentării, tendinţa de integrare a evenimentelor din istoria Moldovei în cele ale istoriei europene, viziunea moralistă, uneori polemică şi virulentă, asupra destinului uman şi al popoarelor, nu în ultimul rând prin rafinamentul stilistic, rezultat din modul în care utilizează toate artificiile literare ale epocii.

Predoslovia lui Miron Costin, „voroavă la cetitoriu", se mai cheamă „stihoslovie", un fel de introducere despre poezie, despre ritm, corespondent, în aprecierea cărturarului moldovean, al grecescului **rithmos**: „În toate ţările, iubite cetitoriule, să află acestu fel de scrisoare, care elineşte **ritmos** să chiamă, iară sloveneşte **stihoslovie**, şi cu acestu chip de scrisoare au scris mulţi lucrurile şi laudile împăraţilor, a crailor, a domnilor [...]". Îi recunoaştem astfel lui Miron Costin prima încercare teoretică asupra definirii poeziei, scriitorul menţionând că, în afară de proză, de cronică, în spaţiul românesc, specia literară frecvent exersată pe atunci, există şi alt gen literar, în versuri, în care s-au scris mari opere ale lumii, de către scriitori faimoşi: „Aşa au scris vestit istoric Omir războaiele Troadii cu Ahileus, aşa Verghilie, începătura Împărăţiei Râmului [...]. Cu această pildă scrisu-ţ-am şi eu această mică carte, a căriia numile îi ieste **Viiaţa lumii**, arătându-ţi pre scurtu cum ieste lunecoasă şi puţină viiaţa noastră şi supusă pururea primejdiilor şi primenelilor. Nu să poftescŭ vreo laudă dintr-această puţine osteneală, ci

Scanned with OKEN Scanner

mai multu să să vază că poate şi în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare ce să chiamă stihuri.".

Arta poeților nu mai este „dezlegată", ca proza, nesupusă niciunei convenții compoziționale, ci este supusă rigorilor prozodice, „legată", ca o modalitate de lucru dominantă a compunerilor savante: „Stihu ieste nu ca altă scrisoare dezlegată, ci ieste legată de silave cu număr; silava este împreunarea a doao slove, cum ieste: ba, va, ga, da i proci. Deci, de aceste silave stihurile ceste ce scriu într-această cărțulie au 13 silave, iară să pot şi în 9 şi în şapte a face şi sântu şi într-alte chipuri stihuri la alte limbi, cum ieste elinească sau latinească.".

Tema barocă a lumii schimbătoare este inclusă de cronicarul moldovean în imagini elocvente: „A lumii cântu cu jale cumplită viiața./ Cu grije şi primejdii, cum ieste şi ața/ Prea supțire şi-n scurtă vreme trăitoare.": Compararea lumii cu ața ilustrează tema **fortuna labilis**, a sorții schimbătoare, lipsită de stabilitate. Imaginea unei lumi eterne, liniştite este înşelătoare: „O, lume hicleană, lume înşălătoare,/ Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară;/ Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară./ Trece veacul desfrânatu trec anii cu roată,/ Fug vremile ca umbra şi nici o poartă/ A le opri nu poate. Trec toate prăvălite/ Lucrurile lumii şi mai multe cumplite./ Şi ca apa în cursul său cum nu să opreşte,/ Aşa cursul al lumii nu să conteneşte./ Fum şi umbră suntu toate, visuri şi părere./ Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere?/ Spuma mării şi nor suptu cer trecătoriu./ Ce e în lume să nu aibă nume muritoriu?".

Lumea se defineşte astfel ca un spațiu baroc, în care acțiunea legilor firii este predestinată: „Zice David, prorocul: «Viiața ieste floare,/ Nu trăieşte, ce îndată ieste trecătoare.»". Omul însuşi mărturisindu-şi propria neputință în fața sorții: „«Viierme suntu eu, şi nu om», tot acela strigă". Poetul, ca martor imaginar al vremurilor apuse, are viziunea degradării lumii, a destrămării universale. Lucrurile se „prăvălesc" către cel „neprăvălit, nestrămutat", chiar aştrii fiind supuşi aceluiaşi determinism demolator: „Şi voi, lumini de aur, soarile şi luna,/ Întuneca-veți lumini, veți da gios cununa./ Voi, stele iscusite, ceriului podoba,/ Vă aşteaptă groaznică trâmbița şi doba.".

Esența lumii se află în lucrurile schimbătoare, lipsite de puterea proprie de a se susține: „Nu-i nimica să stea în veci, toate trece lumea", iar lucrurile sunt „nestătătoare", „nişte spume". Ruga adresată lui Dumnezeu relevă credința în puterea supremă a universului şi în teoria pangonică: „Tu, părinte al tuturor, Doamne şi împărate,/ Singur numai covârşeşti vremi nemăsurate. / Celelalte cu vremea toate să să treacă./ Sângur ai dat vremilor toate să petreacă./ Suptu vreme stăm, cu vreme ne mutăm viiața,/ Umblăm după a lumii înşelătoare fața.".

Evenimentele şi faptele umane se înscriu pe o pantă a destrămării, căci peste toate se aşază pecetea entropiei temporale: „Vremea lumii soție şi norocul alta,/ El a sui, el a surpa, iarăşi gata.". Zeița Fortuna, ca stăpână a destinelor, este răspunzătoare de ridicarea şi coborârea lor neîncetată: „Norocului 'i-au pus nume cei bătrâni din lume,/ Elu-i cela ce pre mulți cu amar să afume./ El suie, el coboară, el viiața rumpe". Omul este supus timpului, clipei schimbătoare: „Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul.". Vremea este responsabilă de trecerea anilor şi a împărățiilor, de ruinarea perpetuă a eforturilor umane, tema *fortuna labilis* asociindu-se cu motivul biblic *ubi sunt:* „Vremea începe țările, vremea le sfârşaşte./ Îndelungate împărății vremea primeaneaşte./ Vremea petrece toate; nici o împărăție/ Să stea în veci nu o lasă, nici o avuție/ A trăi mult nu poate. Unde-s cei din lume/ Mari împărați şi vestiți? Acu de-abiia nume/ Le-au rămas de poveste. Ei suntu cu primejdii/ Trecuți. Cine ai lumii să lasă nădejdii?/ Unde-s ai lumii

Scanned with OKEN Scanner

împărați, unde ieste Xerxes/ Alixandru Machidon, unde-i Artaxers,/ Avgust, Pompeiu şi Chesar? Ei au luat lume,/ Pre toți i-au stinsu cu vremea, ca pre nişte spume.".

În poemul „Viiața lumii" Miron Costin concentrează teme literare de largă răspândire şi de amplu răsunet, reluate mai târziu de poeții romantici români şi îndeosebi de Mihai Eminescu în motivul ruinelor şi în marea poezie a destrămării domului universal al lumilor.

„Viiața lumii" este „un poem cult de rezonanță biblică" (Al. Piru), în care Miron Costin preia o temă biblică şi o transpune în planul literaturii artistice, laice, sub formă de **meditație poetică**, motiv frecventat ulterior de poeții romantici. Cronicarul întreprinde un demers de liricizare a istoriei, de înscriere a ei într-un curs inteligibil, chiar dacă aspectele ei irațională se fac simțite la fiecare pas, cu efecte devastatoare asupra condiției umane. Istoria, asupra căreia vor medita profund poeții romantici (Eminescu, de pildă, în „Memento mori"), este un factor care determină aneantizarea perpetuă a existențelor individuale, un Cronos flămând şi devorator, de sub a cărui acțiune nu se poate sustrage nici un muritor.

Manualul NICULESCU

IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU
ÎNTR-O GRĂDINĂ

IENĂCHIȚĂ VACĂRESCU. Cel mai cunoscut dintre poeții Văcăreşti (1740?-1797). Se trage dintr-o veche familie de boieri pământeni, a cărei origine merge în istorie până la Dan, voievod al Făgăraşului, nepot de soră al lui Negru-Vodă, întemeietorul legendar al Țării Româneşti. În 1215, fiul lui Dan, Neagoe Văcărescu cobora spre Câmpulung şi punea stăpânire pe douăsprezece sate de pe valea Dâmboviței, ctitorind în fiecare dintre acestea câte o biserică. Numeroasa familie a avut participanți la evenimentele istorice de-a lungul timpului, până în perioada fanariotă, când Ştefan, tatăl lui Ienăchiță, vornic de Târgovişte, căsătorit cu o nepoată a lui Ion Neculce, este otrăvit, împreună cu fratele său, din ordinul domnitorului Constantin Cehan-Racoviță.

Poet, filolog, istoric cultivat şi erudit, Ienăchiță Văcărescu este autorul primei gramatici a limbii române tipărită în româneşte, „Observații sau băgări de seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti", scrisă pe la 1780, odată cu aceea a lui Samuil Micu şi Gheorghe Şincai, şi publicată la 1787. Ca poet, rămâne în conştiința literară a vremii şi în posteritate prin câteva poezii, „Amărâtă turturea", „Într-o grădină", „Spune, inimioară, spune", precum şi prin vestitul său „testament" literar, „Urmaşilor mei Văcăreşti!".

Poezia „Într-o grădină" este cea mai succintă **alegorie a dragostei** din literatura română. În simplitatea şi fragilitatea dezarmantă a versurilor, în firescul elementelor poetice se descoperă eterna dilemă a îndrăgostitului: „Într-o grădină,/ Lâng-o tulpină,/ Zării o floare ca o lumină./ S-o tai, să strică!/ S-o las, mi-e frică/ Că vine altul şi mi-o rădică.". Floarea este un simbol delicat al fragilității şi al unicității, semnificând aici fata nubilă, pe care o curtează cu discreție îndrăgostitul temător de a nu o pierde în favoarea altui candidat mai îndrăzneț. Floarea este comparată cu o lumină, identificându-i-se o ascendență solară, proveniența în plan terestru din ierarhia superioară a lumii.

Floarea ce creşte într-o simplă grădină exprimă una din minunile lumii, prin care natura îşi găseşte calea spre eternitate. Floarea este un simbol al lumii atemporale, materializată în tipare eterne, imaginată de mintea omenească numai în clipe de grație, când descoperă sentimentul tulburător al dragostei. De aceea, poetul se fereşte să strice acest echilibru fragil,

Scanned with OKEN Scanner

dar, în același timp, nu vrea ca un altul să-i răpească farmecul contemplării uneia din marile minuni ale lumii.

Floarea este un simbol al lumii eterne în continuă transformare, al femeii în sens particular. Asocierea femeii cu floarea indică fragilitatea ambelor ființe, prospețimea, candoarea, devenite apoi stare poetică, trăiri ale eului liric. Contextual, cuvântul „floare" este o metaforă, bazată pe un transfer în lumea florală a imaginii ființei iubite. În planul alegoriei, floarea devine un simbol al fetei nubile care, în puritatea grădinii edenice, așteaptă momentul „culesului", al intrării în lume.

Grădina constituie o metaforă consacrată încă din textul biblic pentru imaginea lumii, dar în poezia „Într-o grădină" dobândește semnificații și pentru universul interior al poetului, pentru propriul suflet. De altfel, pentru Schopenhauer lumea este imagine interioară, „reprezentare" a gândirii filozofice și poetice.

Exprimarea discretă a sentimentelor face din această poezie o expresie a gingășiei, a discreției și a delicateții în dragoste. Simbolul florii, trecătoare prin însăși fragilitatea ei, este punctul central al alegoriei. Comparația „ca o lumină" exprimă starea de bucurie și de fericire, iluminarea lăuntrică sub semnul dragostei de care este cuprins poetul. Iubita are o fragilitate florală, perpetuarea stării de frumusețe fiind, în viziunea poetului, limitată de trecerea timpului. Grădina ar putea constitui o metaforă pentru lumea întreagă, dar și o imagine simbolică a lumii de gânduri de care este stăpânit discretul eu liric.

Deși aparent simplă, poezia „Într-o grădină" permite o analiză interesantă din punct de vedere prozodic, care să expliciteze conceptele operaționale implicate în structura versurilor.

„Într-o grădină" este un **madrigal**, adică o poezie lirică de mici dimensiuni (are numai 6 versuri), cu temă galantă, exprimând cu discreție și finețe admirația față de o ființă feminină. Se încadrează pe deplin în lirica anacreontică a vremii, preluând preocupări pentru această specie literară din idilele pastorale ale grecului Anacreon și de la cunoscuți autori de madrigaluri, ca Voltaire și Clément Marot la francezi și Petrarca, Boccaccio și Torquato Tasso la italieni.

Măsura primelor două versuri din fiecare strofă este de 5 silabe; al treilea vers are 10 silabe, dar este alcătuit de fapt din două **emistihuri**, adică din două jumătăți de vers despărțite printr-o **cezură** (pauză în interiorul unui vers, pentru a-i regla ritmul). Versurile sunt **poliritmice**, prezentând o îmbinare între **iambii** de la începutul versurilor și **amfibrahi**. Deși poezia este de inspirație cultă, rima este contaminată de influența poeziei populare, fiecare dintre cele două scurte strofe având **monorimă**. Toate aceste caracteristici prozodice sunt adecvate **alegoriei** din plan figurat, prin care unui **sens abstract** (dilema în dragoste) i se dă o **reprezentare concretă**, imagistică și simbolică.

LIRICA DE LA 1848

GRIGORE ALEXANDRESCU

GRIGORE ALEXANDRESCU (1810, 1812?, 1814?-1885) s-a născut la Târgoviște, studiind în familie limba greacă. În adolescență, după moartea părinților, vine la București și își continuă studiile la Colegiul Sfântul Sava. Ia parte la revoluția de la 1848 și este adept al unirii Principatelor române. Îndeplinește funcții adminstrative în câteva rânduri.

Debutează în revista lui Ion Heliade-Rădulescu, „Curierul românesc", cu poezia „Miezul nopței", iar în volum cu „Eliezer și Neftali" (1832), care conține cinci fabule, opt elegii și unele traduceri din Lamartine și Byron. După cum singur mărturisește, poetul se simte liber în mijlocul naturii: „Ca Fenix făr' de moarte/ Se naște-a mea durere/ Și păcatul meu să

Scanned with OKEN Scanner

poarte/ Lovirea ...stei soarte/ E prea fără putere?". Poezii ca „Meditație", „Miezul nopții", Rugăciunea", „Candela", „Barca" sunt meditații melancolice pe tema **fortuna labilis**, motiv literar vechi, preluat de romantici, care duce la reflecții amare asupra sensului vieții: „O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare!/ Cum schimbătoarea lume fugând o rennoiesc!". („Meditație"). Trecerea timpului afectează nu numai omul, ci toate instituțiile umane, care, într-o ruinare perpetuă, dispar încetul cu încetul sub apăsarea veacurilor: „A lumei temelie se mișcă, se clătește,/ Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit" („Anul 1840").

Poeziile patriotice ale lui Alexandrescu, „Trecutul. La mănăstirea Dealului", „Umbra lui Mircea. La Cozia", „Răsăritul lunei. La Tismana", „Mormintele. La Drăgășani", dau expresie temei **ruinelor**, „răsipuri sfinte" în viziunea moldoveanului Alexandru Hrisoverghi („Vă iubesc, răsipuri sfinte, sămn mărirei strămoșești"), la romanticii români paseismul noului curent literar convertindu-se în sentimentul de admirație pentru relicvele unui trecut glorios. Războiul este privit, în „Umbra lui Mircea. La Cozia", ca un generator de mari dezastre, ducând la împilarea națiilor, fiind „bici groaznic, care moartea îl iubește". În „Răsăritul lunei. La Tismana" se dezvoltă antiteza romantică trecut-prezent, punând în relație antinomică decăderea suferită de români după bătălia de la Posada cu eroismul de care au dat dovadă în apărarea țării contra armatei lui Carol de Anjou. Tabloul din „Umbra lui Mircea. La Cozia" conține toate elementele discursului romantic: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;/ Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,/ Ș-ale valurilor mândre generații spumegate/ Zidul vechi al mănăstirei în cadență îl izbesc.".

Receptând, ca toți poeții importanți ai epocii, influențe ale ambelor curente, clasicism și romantism, simultane și interferente în spațiul literar românesc, Grigore Alexandrescu scrie, pe lângă elegii și meditații romantice, și satire, epistole și fabule. Dintre „Satire", cea mai cunoscută este „Satiră. Duhului meu"; în aceasta, într-un dialog ironic cu propriul spirit (procedeu preluat probabil de la Boileau), precedând „Glossa" lui Eminescu, este satirizat tânărul de salon, incult și închipuit, știutor numai al jocului de cărți și al ipocritelor reguli mondene: „Așa, în loc să critici greșalele streine,/ În loc să râzi de alții, mai bine râzi de tine;/ Învață dansul, vistul și multe d-alde alea:/ Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea".

„Fabulele" înscriu alt capitol în creația poetului, satirizând stări și vicii umane și sociale, politicianismul demagogic, ipocrizia, prostia, arivismul, în „Câinele și cățelul", „Boul și vițelul", „Mierla și bufnița", „Iepurele", „Câinele izgonit", „Ogarul și cotoiul", care îi aduc faima de cel mai mare fabulist român. Oscilațiile între romantism și clasicism fac din Grigore Alexandrescu un poet complex, cu o operă literară durabilă.

Manualul ART

IEPURELE, OGARUL ȘI COPOIUL

Grigore Alexandrescu oscilează în permanență între atitudinea romanticului, iubitor de tenebre și de mister, creator de mari viziuni ale istoriei, și aceea a clasicului, care privește cu ochi lucid și critic lumea înconjurătoare, satirizându-i excesele, moravurile, neîmplinirile, uneori în tușe puternice, demne de paginile lui Swift sau de piesele lui Molière. Cultul rațiunii, echilibrul clasic, atitudinea detașată, de spectator ironic la marele, uneori grotescul spectacol al lumii le probează Grigore Alexandrescu în „Fabulele" și „Satirele" sale. Defectele umane sunt condamnate de moralist în texte care, dincolo de circulația universală a temelor și motivelor, a personajelor și situațiilor tipice, îi conferă lui Grigore Alexandrescu amprenta de fabulist original, neîntrecut până astăzi ca valoare

Scanned with OKEN Scanner

artistică: prostia în „Elefantul" sau în „Mierla şi bufniţa", laşitatea în „Dreptatea leului" şi „Cucul", linguşirea şi demagogia în „Vulpea liberală" şi „Falsul moralist", trădarea de semeni în „Toporul şi pădurea", dorinţa de parvenire şi efectele acesteia în „Boul şi viţelul" şi „Câinele şi căţelul". Fabulele sunt povestiri distincte, scenete cu caracter epic şi cu un semantism alegoric convenţional, în care personajele sunt de regulă zoomorfizate, ilustrând fiecare câte un viciu uman: leul întruchipează puterea tiranică, vulpea, viclenia, iepurele, frica, boul, prostia, dulăul, forţa combinată cu falsa deşteptăciune.

Fabula „Iepurele, ogarul şi copoiul" are ca personaj incriminat iepurele, supus unei judecăţi nedrepte tocmai pentru calităţile sale fireşti: isteţul patruped nu se lasă prins de ogarul reclamant şi nici de către copoiul judecător, întrucât „El fuge parc-ar fi gonit de vijelii;/ Ş-apoi n-aleargă drept,/ Cu el să poţi da piept,/ Ci merge tot cotiş/ Şi sare curmeziş". Acest „ticălos", ce „n-are pas, nici umblet creştinesc", este condamnat fără drept de apărare, pentru faptele lui bine ştiute: „Destul, lătră atunci copoiul cafeniu;/ Pe el nici îl ascult, purtările-i le ştiu,/ Orice pentru el crez, şi iată-l osândit/ Să fie jupuit./ Carnea va rămânea pentru judecător,/ Iar labele vor fi pentru jeluitor.".

Sentinţa este de altfel anticipată printr-o morală iniţială, devenită premisă a argumentării alegorice: „Calităţile noastre cele mai lăudate/ Ne sunt ades în lume drept crime reproşate".

Manualul SIGMA

OGLINDELE

Simbol al reflectării, inclusiv a celei artistice, oglinda a fost folosită deseori ca un relevant motiv de fabulă. Scenariul epic din „Oglindele" prezintă o ţară în care adevărul, cunoaşterea de sine, relaţia firească dintre frumos şi urât, dintre bine şi rău, erau interzise ori bulversate de ignoranţă sau din perfidie: „Am citit altădată, nu mai ştiu în ce carte,/ Că într-o ţară mare, de aici nu departe,/ Plăcuta frumuseţe trecea de urâciune:/ Câţi se-ntâmpla s-o aibă se socotea slujiţi;/ Iar frumoşi de minune/ Se socotea aceia ce era mai pociţi./ Oglinzi ca să se vază nu se afla în ţară,/ Şi era poprit lucru să s-aducă d-afară.".

Alegoria se întemeiază pe situarea intrigii într-o ţară aparent în afara timpului, aflată oricând şi oriunde, autoizolată, înconjurată de mare, tipică pentru un regim tiranic, care impune numai o latură a realităţii şi a adevărului, prin interzicerea instrumentului celui mai relevant de a privi către sine: oglinda. Despre această stare de fapt se află din cărţi, textul dobândind şi trăsături de parabolă, prin construcţia lui în cercuri concentrice, care cuprind relatarea evenimentelor şi decodarea simbolurilor. Întâmplarea face ca pe ţărmul acestei ţări pierdute în mările ignoranţei să naufragieze, ca în miturile biblice, după „o furtună cumplită", ca într-un nou început de lume, o corabie încărcată cu oglinzi, obiect miraculos ce dezvăluie o nouă faţă a realităţii: „Cu toţii alergară,/ Şi-n grab le adunară./ Se priviră în ele, şi coprinşi de mirare/ Văzură adevărul, mulţi însă cu-ntristare.". Odată răspândită, sămânţa adevărului dă roadele ei perene, de nestăvilit de către nicio putere lumească: „Dar aflând dregătorii minunea întâmplată,/ Porunciră îndată/ A se sparge cu pietre ş-a se desfiinţa/ Oglindele acelea oriunde s-ar afla./ Multe se sfărâmară, dar ascunseră multe/ Acei care porunca nu vrură s-o asculte.". Morala fabulei comunică, în economia frazei, naşterea, în plan estetic, unei noi dualităţi esenţiale a lumii: „Şi din vremea aceea toţi oamenii frumoşi/ Arăt câte-o oglindă acelor urâcioşi.".

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME DE ORTOGRAFIE A PĂRȚILOR DE VORBIRE

VERBUL

Verbele se clasifică și după sufixul pe care îl au la forma de infinitiv prezent, în funcție de care urmează, în flexiune, forme specifice. În limba română, verbele sunt de patru conjugări:

• conjugarea I, sufixul **-a**: *a lucra, a aprecia, a apropia, a aduna;*

• conjugarea a II-a, sufixul **-ea**: *a bea, a putea, a avea, a cădea, a apărea, a plăcea, a vedea;*

• conjugarea a III-a, sufixul **-e**: *a cere, a face, a bate, a merge, a ajunge, a pune;*

• conjugarea a IV-a, cu sufixele **-i** și **-î**: *a ciți, a veni, a privi, a auzi, a plictisi; a urî, a coborî, a hotărî, a doborî.*

♦ **Observație.** Există câteva verbe de conjugarea a IV-a care se scriu la infinitiv cu doi *i*: *a pustii, a se sfii, a înmii, a prii;* la perfectul simplu, persoana I singular, acestea se scriu cu trei *i*: *pustiii, mă sfiii, înmiii.*

Cele mai multe verbe sunt de conjugările I și a IV-a, în timp ce de conjugarea a II-a sunt circa 30 de verbe, puține fiind și de conjugarea a III-a. Există tendințe de a încadra greșit unele verbe la un anume tip de conjugare:

• verbul *a veghea* este de conjugarea I [acest fapt se vede la persoana a II-a plural a indicativului prezent, la perfectul simplu și la participiu: *(voi) vegheați; (eu) vegheai; vegheat*], iar verbele *a plăcea* și *a zăcea (voi zăceți)* sunt de conjugarea a II-a;

• există în vorbirea curentă tendința de a trece unele verbe de conjugarea a II-a la conjugarea a III-a: *a place, a zace, a pare, a apare,* cu forme flexionare nefirești: *mi-ar pare rău, mi-ar place, va apare* etc. Corect este: *mi-ar părea rău, mi-ar plăcea, va apărea;*

• unele verbe au tendința de a trece de la conjugarea a III-a la a II-a: *a bătea, a făcea* etc. Corect este: *a bate, a face.*

Probleme de **ortografie** ridică la **indicativ prezent** următoarele verbe:

• verbele de conjugarea I *a crea, a recrea, a situa, a agrea* urmează modelul de conjugare al verbului *a lucra,* adică la radicalul verbului se adaugă terminațiile acestuia: *lucr-, cre-, situ-, agre-* + *-ez, -ezi, -ează, -ăm, -ați, -ează* (*creez, creezi, creează, creăm, creați, creează* etc); la fel se explică și forma de gerunziu: la radical se adaugă sufixul de gerunziu *-ând* (nu *-ind*): *creând, situând, agreând;*

• verbele de conjugarea I cu tema în *-i* , *a apropia, a împrăștia, a sfâșia* etc., se scriu la persoanele I și a II-a singular cu doi *i*: *eu mă apropii, tu te apropii, împrăștii* etc.;

• verbul *a scrie,* de conjugarea a III-a, primește la persoana a II-a singular desinența *-i,* adăugată la radicalul *scri-*: *scrii;*

• verbele de conjugarea a IV-a cu tema terminată în *-n* (*a veni, a preveni, a reveni, a ține*) pierd la persoana a II-a singular consoana *n* și se scriu cu doi *i*: *vii, revii, previi, ții* (primul *i* aparține radicalului, iar al doilea *i* este desinență de persoana a II-a singular);

Scanned with OKEN Scanner

La **modul imperativ**, probleme de **ortoepie** şi de **ortografie** pun următoarele verbe: a) la forma afirmativă de plural, verbele de conjugarea a II-a se accentuează pe sufix, iar verbele de conjugarea a III-a pe radical: *tăceți! plăceți! ședeți! bateți! faceți!* (nu: *taceți! placeți! bățeți! făceți!*); b) verbul *a fi* se scrie la singular cu doi *i*: *Fii* cuminte!; c) la forma negativă de singular trebuie să se folosească forma de infinitiv a verbului din componența acestei forme de imperativ: *nu tăcea! nu zăcea! nu face! nu bate! nu fi sigur!*

Manualul NICULESCU

ION HELIADE-RĂDULESCU

ION HELIADE-RĂDULESCU (1802-1872). Personalitate enciclopedică a culturii şi a literaturii române din epoca paşoptistă, îndrumător şi şef de şcoală literară prin revista „Curierul românesc", apărută în 1929, prin care susține creația literară națională şi valorile autentice. Ca toți scriitorii epocii, se află sub dublă influență literară, clasică şi romantică. Operele ştiințifice şi literare cele mai cunoscute sunt: „Gramatica românească" (1828), „Culegere din scrierile lui I. Eliade de prose şi de poesie" (1836), „Curs întreg de poesie generale" (I-IV, 1868-1870), „Equilibru între anthitesi sau spiritul şi materia" (1869).

Heliade traduce din Hesiod, Ariosto, Tasso, Boileau, Voltaire, Marmontel, J.-J. Rousseau, Ossian, G. Sand, Goethe, Schiller. În 1830 traduce „Meditații poetice dintr-a lui A. De la Martin", orientând spiritualitatea românească spre poezia romantică.

ZBURĂTORUL

Repere analitice

SPECIA LITERARĂ:

- **baladă cultă** cu elemente de **pastel**;
- apărută în „Curierul românesc" nr. 9, din 4 februarie 1844, poezia „Zburătorul" exprimă propensiunea către romantism a literaturii vremii, prin valorificarea temelor mitice şi folclorice autohtone (mitul Zburătorului) şi printr-o nouă sensibilitate în lirica naturistă (în pastelul înserării).

TEMELE POEZIEI:

- invazia sentimentului erotic, surprinsă într-un univers ce poartă semnele arhaității rustice;
- natura, ca orizont al misterului, cadru al proiecției cosmice a sentimentului de dragoste.

STRUCTURA TEXTULUI:

- poezia este alcătuită din trei secvențe:
  - monologul Floricăi, fata nubilă care îşi descrie manifestările fiziologice produse de invazia sentimentului erotic;
  - pastelul înserării; secvență-pivot a textului este pastelul înserării, pe care se construiesc cele două secvențe monologale;
  - monologul unuia dintre martorii la inocularea sentimentului de dragoste;

Scanned with OKEN Scanner

- textul baladei reprezintă o subtilă îmbinare de elemente epice, lirice şi dramatice, care dau particularitate celor trei voci lirice ale poeziei:
  - vocea personajului feminin implicat în povestea de dragoste, având intensitatea lirismului subiectiv, potenţată de privirea introspectivă asupra propriilor trăiri;
  - vocea unui eu liric detaşat, care contemplă tabloul naturii cuprinse de înserare, specifică lirismului obiectiv promovat mai târziu de Vasile Alecsandri;
  - vocea unui martor iniţiat, „baba Comana, or Sorica", prin care se dă o explicaţie mitică întâmplării.

INVITAŢIE LA DIALOG

1. Prezentaţi, pe baza fişelor de lectură, informaţii de sprijin pentru abordarea analitică a textului poetic:
- date despre situarea în epocă şi despre opera literară şi ştiinţifică a scriitorului;
- mitul Zburătorului; exemplificări din literatura română şi conexiuni tematice în literatura universală.

2. Comentaţi rolul celor trei secvenţe ale textului în alcătuirea mesajului poeziei:
- monologul fetei cuprinse de invazia sentimentului erotic;
- pastelul înserării;
- monologul unuia dintre martorii la inocularea sentimentului de dragoste.

3. Identificaţi vocea lirică a fiecărei secvenţe şi determinaţi gradul de implicare a fiecăreia în atmosfera creată de textul poetic.

4. Argumentaţi că „Zburătorul" aparţine genului liric. Aveţi în vedere:
- modul în care se transmite mesajul poetic;
- ipostazele eului liric în cele trei secvenţe ale poeziei;
- mărci semnificative ale eului liric.

5. Se poate vorbi, în această poezie de o lirică a rolurilor?

6. Comparaţi cele trei voci lirice cu vocea narativă dintr-un text în proză. Care dintre acestea se află cel mai aproape de vocea unui narator obiectiv. De ce?

7. Stabiliţi rolul părţii a doua a textului în raport cu celelalte.

❖ Teme

✦ **1.** Alcătuiţi un eseu de circa o pagină despre particularităţile structurale ale textului.

✦ **2.** Selectaţi fragmente din alte opere literare care ilustrează sau explică mitul Zburătorului.

INVAZIA SENTIMENTULUI EROTIC

1. Descrieţi şi explicaţi manifestările fiziologice ale sentimentului ce pune stăpânire pe tânăra fată, făcând referiri la:
- inocenţa specifică vârstei primilor fiori ai dragostei;
- sinceritatea şi intensitatea confesiunii lirice;
- cui simte nevoia să se confeseze fata neştiutoare;
- cum reacţionează întreaga fiinţă la invazia sentimentului erotic;

Scanned with OKEN Scanner

• mărci ale adresării directe, interogații retorice, figuri de stil care exprimă reacții fiziologice și sufletești antitetice.

2. Identificați semne ale inițierii erotice, deduse din explicațiile pe care și le dă singură tânăra fată.

3. Comentați intenția de exteriorizare a sentimentului erotic, proiecția treptată a lui în afara ființei, asupra unui eventual receptor, ca o eliberare a ființei de o grea povară lăuntrică.

4. Reconstituiți portretul Zburătorului ca o proiecție a unei stări lăuntrice asupra lumii exterioare, dar și ca manifestare a unor semne tainice ale naturii înconjurătoare.

5. Alcătuiți portretul Zburătorului în viziune populară, a mentalității colective, care acumulează experiența de viață a multor generații, având în vedere:

• în ce măsură tânăra fată conștientizează prezența Zburătorului ca ființă malefică;

• reprezentarea imaginii Zburătorului în viziunea persoanelor trecute prin experiența primilor fiori ai dragostei;

• puterea neobișnuită a duhului malefic, manifestată ca atracție erotică;

• îmbinarea de trăsături celeste și pământene, angelice și demonice în portretul Zburătorului, exprimate poetic prin metafore, comparații, epitete, aspecte antitetice.

6. Comentați imaginea caricaturală a Zburătorului, atribuită de babele satului, de tânăr „tras ca prin inel", cu un „nas – ca vai de el!". Comparați-o cu acelea din poemele eminesciene:

„– O, rămâi, rămâi la mine, tu, cu viers duios de foc,
Zburător cu plete negre, umbră fără de noroc"
(„Călin (file din poveste)")

„Părea un tânăr voievod
Cu păr de aur moale,
Un vânăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale."
(„Luceafărul")

Comentați pe scurt, ca temă de lucru în clasă, aceste succinte trăsături de portret.

❖ Teme

✦ **1.** Alcătuiți o compunere în care să arătați cum se regăsește mitul fundamental al Zburătorului în versurile poeziei.

DRAGOSTEA CA PROIECȚIE COSMICĂ

1. Comentați situarea mediană a pastelului înserării în poezia „Zburătorul".

2. Încercați să identificați prezența eului liric în acest fragment.

3. Ce efecte creează atitudinea contemplativă, aparent de totală detașare de cadrul poetic, a eului liric?

4. Pe baza cunoștințelor dobândite în clasele anterioare, identificați în tabloul înserării trăsături ale speciei literare de pastel.

5. Transcrieți în caietele de notițe figurile de stil din text, notându-vă semnificațiile lor.

Scanned with OKEN Scanner

6. Conturați imaginea cadrului natural, interpretând semnificațiile figurilor de stil și ale indicilor de spațiu, timp și mișcare din acest pastel:

- elementele terestre și cosmice ale tabloului; relațiile dintre acestea;
- sensul mișcării, de departe către aproape, de la margini către centru, într-o atmosferă cuprinsă treptat de somnul cosmic;
- închiderea cadrului vizual, în concordanță cu diminuarea luminii diurne;
- rolul verbelor care sugerează aceste ample translații în plan terestru și cosmic;
- imaginile sonore ale tabloului, diminuate, într-o tonalitate din ce în ce mai scăzută, până la stingere, sugerate de elementele fonetice, lexicale, morfologice și sintactice ale textului.

7. Comentați monumentalitatea tabloului, expresie a înălțării ființei umane prin sentimentul erotic, a contingenței terestrului cu spațiile celeste, cu sacrul.

❖ Teme de lucru în clasă

✦ 1. Pe baza resurselor desprinse din întrebările de mai sus, comentați, eventual pe grupe, ultimele două strofe ale tabloului.

✦ 2. Citiți comentariile voastre și discutați asupra conținuturilor și calității redactării.

❖ Temă pentru acasă

✦ 1. Comentați pastelul înserării.

Comentariu literar (interpretări posibile)

În poezia „Zburătorul", impactul tinerei fete cu ființa celestă produce manifestări fiziologice de mare intensitate: „Vezi, mamă, ce mă doare! și pieptul mi se bate,/ Mulțimi de vinețele pe sân mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!". Mitul **zburătorului**, unul dintre cele patru mituri fundamentale ale poporului român, după cum spunea G. Călinescu, este unul **universal**: toate literaturile lumii conțin referiri la făpturi celeste care descind pentru scurt timp în lumea terestră, unde transformă radical viața celui întâlnit în cale. **Zburătorul** este demonul, îngerul căzut care și-a pierdut aripile, **un ange déchu**, temă literară de mare circulație, începută cu pedepsirea biblică a îngerilor răzvrătiți, supusă transformărilor prin Dante, Milton („Paradisul pierdut"), ajungând în romantism, prin „La Fin du Satan" al lui Hugo, „Eloá" (Vigny), „Demonul" lui Lermontov, la o inversare totală a termenilor de bine și de rău. În „Biblie", prin pedepsirea de către Dumnezeu a îngerilor răzvrătiți, se săvârșește un act justițiar (idee întâlnită și la Dante și Milton), pe când în romantism demonul devine personajul pozitiv, care ar fi revoluționat lumea, dacă nu ar fi existat o forță de reacțiune, oprimatoare, însuși Dumnezeu. William Blake îl imaginează ca pe un tânăr frumos, în „Satan in his Glory", tablou prezentat la Tate Gallery în 1800. Coborât în mediul htonic, demonul este văzut în ipostaze biblice, ca simbol al desfrâului, după cum arată tabloul „Grădina desfătărilor" al lui Bosch. Toma Nour din „Geniu pustiu" este de o frumusețe demonică. Satanul dumnezeiesc, **daimonul** sau **entitatea inferioară**, este o ipostază a romantismului miltonian, fiind stăpânit de două forțe opuse, atât damnarea, cât și tendința de a supraviețui. El este ipostaza fericită a omului ce nu accede la cer, dotat cu libertatea de a greși. Eliade are și un curios mit antititanic, „Căderea dracilor". Hugo prezintă drama

Scanned with OKEN Scanner

căderii având o durată milenară în „La Fin du Satan". Basmul german al lui Kunisch, „Fata în grădina de aur", vorbeşte de o criză erotică a zmeului, cum remarca G. Călinescu în „Estetica basmului". Cu o forţă extraordinară, în ciuda prăbuşirii, zmeul exercită o teribilă bulversare a simţurilor.

Pe plan general, în romantism, prin scindarea divinităţii în seraf şi demon, între aceştia continuă să se manifeste o atracţie irezistibilă: seraful, visând redempţiunea divină, se îndrăgosteşte fără scăpare de opusul său. Dacă la Heliade, în „Zburătorul", manifestările Floricăi sunt numai de ordin senzual, la Eminescu atracţia erotică implică mari idei filozofice, renunţări concepute la scară cosmică. Luceafărul nu mai este un răzvrătit, e un hyper-eon, aşezat în ierarhia cosmică aproape de Demiurg, ci se manifestă, prin tentaţiile sale erotice, şi ca un Zburător.

Mitul Zburătorului, încorporat în această poezie, apoi în „Călin (file din poveste)" şi mai cu seamă în „Luceafărul", se relevă printr-o inserţie de motive populare, de „eresuri", în sensul dat de Dimitrie Cantemir în „Descrierea Moldovei": Zburătorul „este o nălucă, un om tânăr, frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curând măritate". Tinerele fete, aflate în pragul nubilităţii, sunt supuse unui impact puternic din partea unei astfel de fiinţe alcătuite din foc şi pară.

Întâlnirea cu o fiinţă din altă lume are efecte răvăşitoare pentru echilibrul tinerei fete: simţurile sunt acutizate la maximum, senzaţiile ating o intensitate vecină cu durerea: „Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se zbate,/ Mulţimi de vinele pe piept mi se ivesc;/ Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,/ Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!". Prezenţa Zburătorului se face simţită în întreaga natură, el fiind pretutindeni şi nicăieri. Supus unei invazii nelămurite, trupul fetei tremură, cuprins de reacţii contradictorii, exprimate stilistic prin antiteză: „Ah, inima-mi zvâcneşte!... şi zboară de la mine!/ [...] Şi cald, şi rece, uite, că-mi furnică prin vine,/ În braţe n-am nimica şi parcă am ceva". Mânată de forţe ce depăşesc cu mult închipuirea, incapabilă de a se stăpâni, tânăra fată trece succesiv de la o stare la alta, fără oprire, de la bucurie la tristeţe, la plâns: „Şi tremur de nesaţiu, şi ochii-mi văpăiază,/ Pornesc dintr-înşii lacrămi, şi plâng, măicuţă, plâng".

Aşa cum, în mitologie, cel lovit de săgeata lui Eros nu mai avea linişte până nu-şi împlinea iubirea, tânăra fată nu poate scăpa de acest chin, prea mare, epuizant: „Un nod colea m-apucă, ici coasta rău mă doare;/ În trup o piroteală de tot m-a stăpânit.". E aici o atracţie irepresibilă între două lumi opuse, una celestă, cu puteri aflate dincolo de înţelegerea oamenilor, hotărând destine pentru oameni şi ţări, şi alta a fiinţelor terestre, care aspiră la spaţiile înaltului, ale idealităţii, explicabile numai prin reflexe ale unei puteri magice: „... o fi vrun zburător!/ Ori aide l-alde baba Comana, or Sorica,/ Or du-te la moş popa, or mergi la vrăjitor.". E o dragoste nepământeană, plină de chinuitoare aşteptări, de teribile tensiuni lăuntrice: „Aşa plângea Florica şi, biet, îşi spunea dorul". Într-o atmosferă de aşteptare enormă, timpul se dilată: „Acest fel toată viaţa-mi e lungă aşteptare", explicitând cel mai sugestiv sentimentul greu traductibil de dor.

Cadrul natural, descris într-un splendid **pastel**, primul din literatura română, este feeric, idilic: un sat obişnuit, de pe văile molcome româneşti, cu o mulţime de case şi vetre de foc, proiectat însă pe neaşteptate în jariştea cosmică: „Era în murgul serei şi soarele sfinţise;/ A puţurilor cumpeni ţipând parcă chema/ A satului cireadă, ce greu, mereu sosise/ Şi vitele muginde la zgheab întins păşea.". Oameni, vite, cumpene ce scârţâie la apus alcătuiesc decorul unei lumi cufundate într-o linişte patriarhală, într-un paradis terestru, în care se deschid căile magice pentru întâlnirea fetei cu Zburătorul, înger şi demon în acelaşi timp, încântător prin frumuseţea lui neobişnuită.

Scanned with OKEN Scanner

Liniştea monumentală a naturii se aşterne treptat peste întregul sat: „Încep a luci stele rând una câte una/ Şi focuri în tot satul încep a se vedea;/ Târzie astă-seară răsare-acum şi luna/ Şi, cobe, câteodată tot cade câte-o stea.". Este momentul aprinderii stelelor pe cer, al conturării unui cadru nocturn de o arhaitate primordială, propice pentru apariţia Zburătorului: „E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei/ Vesmântul său cel negru, de stele semănat,/ Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei/ Visează câte-aievea deşteaptă n-a visat.". Poezia devine un scenariu al interiorizării şi al interiorităţii, al stingerii mişcării pe spaţii vaste, pregătind intensificarea trăirii erotice, cu marile ei tensiuni lăuntrice. Vraja onirică ce domneşte asupra întregului peisaj cheamă Zburătorul şi apariţia acestuia se face cu participarea întregii naturi: „Tăcere este totul şi nemişcare plină;/ Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;/ Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,/ Şi apele dorm duse şi morile au stat.". Versurile redau o secvenţă de timp încremenită ca în faţa unui mare miracol, un tablou imobil, un univers ce se poate întâlni în tablourile pictorilor modernişti: intruziunea straniului în real, participarea lui la eveniment se face cu discontinuitate, punând în evidenţă marile forţe care unesc planurile cosmic şi teluric. Lumea aşteaptă înfrigurată sosirea făpturii cereşti, undeva la graniţa dintre real şi ireal. **Zburătorul** este astfel un premergător al *hyper-eon*-ului din „Luceafărul" lui Eminescu.

MITUL ZBURĂTORULUI. În viziune populară, Zburătorul este un spirit malefic, care are atât rolul de a insufla sentimentul de dragoste la tinerele fete, cât şi de a-l întreţine. După cum spunea G. Călinescu, „Zburătorul... este un demon frumos, un Eros adolescent, care dă fetelor pubere turburările şi tânjirile întâiei iubiri. Începând cu I. Heliade-Rădulescu, nu este liric român care să nu fi reluat mitul în diferite chipuri. Unii au crezut că trebuie să ducă aceste producţiuni spre o sursă romantică, ceea ce este fals, fiindcă unii poeţi nici măcar nu aveau noţiunea temei occidentale. Singura notă romantică este întemeiată pe tradiţii populare. Neavând o literatură de analiză a dragostei, a fost firesc ca poeţii români să se coboare la momentul primitiv, la **mitul adeziunii instinctului erotic** la fete.". Semnele care arătau că tinerele fete au fost vizitate de Zburător erau paloarea excesivă, neurastenizarea, stările depresive. Zburătorul are capacitatea de a se metamorfoza în sul de foc, în şarpe, porc, câine. Împotriva Zburătorului existau diverse leacuri date de vrăjitoare, descântece sau practici ritualice.

În folclorul românesc, există şi o Zburătoroaică, variantă feminină a Zburătorului. Zburătorul nu are manifestările unui vampir, dar este atras de femeile singure, de văduve, de tinerele fete, în timp ce Zburătoroaica se ocupă de bărbaţii hipersexuali şi de puberi. Atât vampirul, cât şi Zburătorul nu au legătură directă cu lumea obişnuită: ei sunt situaţi într-o realitate transcendentă. Domeniul căruia îi aparţin este sacrul malefic, fiindcă ele sunt totuşi fiinţe ale întunericului: Zburătorul se desprinde din spaţiul uranic, în timp ce vampirul aparţine tărâmului chtonic. Vampirii se numesc **upiri** în Polonia, **vârcolaci** în Grecia, **gule** în Arabia. Vampirul ucide, părăsind trupul-gazdă sub forma unui animal, câine sau porc; **strigoiul** autohton este un caz aparte de vampir, unul energetic. Zburătorul insuflă tinerelor fete fiorul dragostei; acţiunea lui este reversibilă, în timp ce, în cazul vampirului, victimele pot deveni la rândul lor vampiri sau pot muri.

Addenda

Ioana Em. Petrescu, 2000

„Schema funcţionează, subiacent, şi în cazul celei mai «cuminţi» compuneri a lui H.(eliade)-R.(ădulescu), *Zburătorul*, şi ea se verifică în momentul de «pastel» al baladei. «Pastelul» este o imagine-sinteză a Universului: în seară se întorc în sat turmele, nu eminescienele blânde turme de oi, ci turmele mari, de vite grele, încărcate de materie telurică,

Scanned with OKEN Scanner

chemate de cumpene «țipânde», înaintând «mugind» şi făcând aerul să vibreze «de tauri grea murmură». Acordurile sunt de o materialitate densă, care nu se sublimează (eminescian) în cântec de ape, ci în susurul sevei vitale, în «a laptelui fântână» (pasajul este gustat de G. Călinescu, probabil datorită unei afinități structurale, căci tabloul înserării în *Zburătorul* se reverberează, peste timp, în imaginea de o primordialitate elementară a turmei de bivoli din *Enigma Otiliei*)."

VASILE ALECSANDRI

VASILE ALECSANDRI (14 iunie 1818, 1819?, 1821?-22 august 1890). Personalitate complexă a perioadei paşoptiste, poet clasic, iubitor de natură, pe care o eternizează în „Pasteluri", dramaturg ironic, incisiv la adresa moravurilor provinciale, prozator romantic, mai ales pe tema călătoriei, culegător de folclor, fixând în scris cele mai valoroase doine şi balade populare româneşti. Ia parte la mişcarea revoluționară de la 1848 din Moldova. Debutează în 1840, în „Dacia literară", cu nuvela „Buchetiera de la Florența", publică apoi piese de teatru, în 1841, „Farmazonul din Hârlău", „Modista şi cinovnicul"; în 1844 „Iorgul de la Sadagura sau nepotu-i salba dracului"; în 1845, „Creditorii"; „Nunta țărănească", în 1850. Volume remarcabile sunt „Poezii poporale. Balade (Cântece bătrâneşti) adunate şi îndreptate" (I-II) (1852-1853), „Doine şi lăcrămioare" (1842-1852). Alte opere literare sunt „Păcală şi Tândală" (1857), „Cetatea Neamțului sau Sobieţki şi plăieşii români" (1857), „Lipitorile satului. Ultrademagogul şi ultraretrogradul" (1863), „Poezii populare ale românilor adunate şi întocmite" (1866), „Boieri şi ciocoi" (1874), „Ostaşii noştri" (1878). „Pastelurile" apar în „Convorbiri literare", între 1868 şi 1869, „Legendele" sunt scrise începând cu anul 1872. Seria „Chiriţelor" cuprinde „Chiriţa în Iaşi", „Chiriţa în provinție". „Nuntă țărănească", „Concina", „Rusaliile" sunt comedii de moravuri inspirate din actualitatea vremii. „Despot Vodă" (1879) este o dramă istorică hugoliană, alte două piese de inspirație antică fiind „Fântâna Blanduziei" (1884) şi „Ovidiu" (1885). Scrierile sale au fost reunite în „Opere complete", I-XI (1875-1890).

Prima scriere în proză a tânărului rebel, purtând părul lung, spre a face în ciudă domnitorului, este „Buchetiera de la Florența" (1840), dată la iveală după o scurtă călătorie în Italia. Alecsandri colaborează la „Spicuitorul", pentru care scrie „Farmazonul din Hârlău" şi „Modista şi cinovnicul". Ironia la adresa societății contemporane lui, ridiculizarea comportamentului unei categorii sociale nedefinite, nici descinzând din marile familii boiereşti, dar nici aparținând burgheziei în ascensiune, este redată în piese de teatru ca „Iorgul de la Sadagura" şi ciclul „Chiriţelor". Un Guliță care ştie o franceză aproximativă şi ilară, departe de normele literare, pentru care efortul de a o învăța ar dura probabil mai mult decât o viață de om (aşa cum spunea Mark Twain despre limba germană), şi Chiriţa, insistând să pară o femeie de tip nou, vin în spațiul literaturii române pentru a fixa ignoranța unei perioade sociale de tranziție către europenism, închistată însă în obscure prejudecăți.

Prima culegere de folclor de la noi, „Poezii poporale. Balade" (1852), cuprinde principalele capodopere ale poeziei populare româneşti, din care poetul se inspiră în cele mai bune poezii ale sale, „Baba Cloanța", „Strunga", „Doina". Ciclul de „Lăcrămioare" este închinat Elenei Negri, fericirea fiind strigată cu bucurie: „Iubesc şi sunt iubit!". Vasile Alecsandri nu este poetul sentimentelor întunecate, ci are o fire jovială, dezvăluită în versuri de felul: „Cu Niniţa-n gondoletă/ Când mă primblu-nceţişor,/ Trecătorul din Piaţetă/ Ne priveşte-oftând de dor" („Gondoleta"), fapt ce duce la înseninarea întregii Mări Adriatice. Pentru el, Italia nu este patria ruinelor, ci aceea a iubirii.

Scanned with OKEN Scanner

Eroicul național este pus în evidență în ciclul „Legendelor", cuprinzând poeme inspirate din istoria românilor. „Dumbrava Roșie" înfățișează lupta de la Codrii Cosminului a lui Ștefan cel Mare: de o parte se află tabăra leșească, superioară numeric, dar fără o tactică și o strategie adecvate, de cealaltă, cea a românilor, însuflețiți de adânci sentimente patriotice, plecând la luptă la fel ca dacii de altădată, care întâmpinau moartea râzând. Atrași într-o ambuscadă de către oamenii lui Ștefan, leșii plătesc tributul sângelui și mor mușcând țărâna. „Dan, căpitan de plai", poem eroic de tip romantic, reînvie timpul de legendă al luptei românilor împotriva năvălitorilor străini din secolul al XVI-lea, într-o perioadă când Ștefan cel Mare trecuse în neființă. Dan este un păzitor al muntelui, un „căpitan de plai" care, situat deasupra timpului și a lumii, vede în depărtare și veghează, încă de pe vremea marelui Ștefan, asupra fruntariilor țării. În lupta împotriva tătarilor, el își alege, ca în tinerețea eroică, un tovarăș de luptă de talia lui, pe Ursan, un muntean misterios, „om aspru care doarme culcat pe-un buzdugan", păzitor și el al hotarelor, de astă dată al câmpiei, pus aici, ca într-un testament de neclintit, de același Ștefan, „domn cel mare".

Poet de o expresivitate deosebită, în forme clare, concise, Alecsandri este un clasic, cu predilecție pentru peisajele exotice, îndepărtate, situate la limita dintre Orient și Occident: „Ci-n mreajă dulce prefăcând/ Duioasă-inima mea,/ M-aș duce-ncet și tremurând/ Să prind norocu-n ea,/ Să prind copila lui Topal,/ Frumoasa Biulbiuli,/ Ce cântă noaptea lin pe mal,/ Pe mal, la Kandili!" („Păscarul Bosforului"). Este, în același timp, un precursor al romantismului, după cum subliniază Elena Tacciu în „Mitologie romantică", prin unele poeme neguroase, ca „Baba Cloanța" sau „Noaptea Sfântului Andrii", ultimul inserând mitul strigoiului, într-o atmosferă de intrigă și de mister, macabră, la limita dintre viață și moarte, în care morții ies la suprafață, țin conclavuri, dănțuiesc: „Zgomot trist în câmp răsună!/ Vin strigoii, se adună,/Părăsind a lor secrii./ Voi, creștinelor popoare,/ Faceți cruci mântuitoare,/ Căci e noaptea-ngrozitoare,/ Noaptea Sfântului Andrii!". În proză, „Buchetiera de la Florența" este excesiv romantică, în timp ce „O primblare prin munți" are ceva din verva de mai târziu a lui Calistrat Hogaș, descrierile fiind făcute în același stil sănătos care proslăvește frumusețile vechii Elade. „Istoria unui galbân" propune miniaturale călătorii ale monedelor dintr-un buzunar în altul, prilej de reflecție pentru alcătuirea socială a lumii timpului. Cea mai citată operă este „O călătorie în Africa", aici fiind descrisă, cu un aer ușor melancolic, mulțimea de arabi și de berberi, de populații orientale care împânzesc ținuturile acelea depărtate de plaiurile românești, de dincolo de Pontus Euxinus. G. Călinescu spune că această parte a operei este cea mai bună a lui Vasile Alecsandri: „Scutit de risipa de silabe și de obligația gravității lirice, scriitorul își revarsă, slobod de a divaga, toate darurile: umor, pictură, înlesnire orientală de povestitor".

Manualul NICULESCU

SFÂRȘIT DE TOAMNĂ

„Sfârșit de toamnă", primul tablou de natură din „Pasteluri", evocă sosirea toamnei într-un cadru liniștit, parcă al unor vremuri patriarhale, când, în rotirea blândă a anotimpurilor, păsările călătoare își părăsesc cuiburile și se duc spre tărâmuri cu o climă mai caldă: „Oaspeții caselor noastre, cocostârci și rândunele,/ Părăsit-au a lor cuiburi ș-au fugit de zile rele;/ Cârduri de cucoare, înșirându-se-n lung zbor,/ Pribegit-au urmărite de al nostru jalnic dor.". Cadrul natural al toamnei din prima strofă evocă o atmosferă idilică, plină de farmecul descrierilor din secolele trecute, cu imaginea cârdurilor de cocori înșirați pe fundalul îndepărtat al cerului, adevărată metaforă a timpului în nesfârșită curgere.

Scanned with OKEN Scanner

Enumerația amplă, ritmul lent al versurilor, cu o măsură de șaisprezece silabe, deschiderea largă a cerului oferă privirii o viziune panoramică asupra naturii, din care se înfiripă sentimentul nostalgic al trecerii timpului, dorul „jalnic" de care se înstăpânește treptat ființa umană. Eul liric dă expresie aici tendinței poetului, odată cu sosirea iernii, de retragere în spațiul închis, ocrotitor.

Strofele următoare amplifică sentimentul de nostalgie după zilele însorite ce au trecut, printr-o proiecție în afară a eului, într-o perfectă comuniune cu întreaga natură. Semnele tristeții se simt peste tot, se observă în plan terestru, infuzate în elemente, redate prin inversiuni și epitete duble, puse în antiteze evocatoare: „Vesela verde câmpie acu-i tristă, vestezită,/ Lunca, bătută de brumă, acum pare ruginită;/ Frunzele-i cad, zbor în aer, și de crengi se deslipesc,/ Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc.". Dacă în poezia primăverii domina sentimentul înălțării, dat de poezia zborului și de erupția vieții vegetale, de împlinirea roadelor, acum sensul mișcării este invers, frunzele „cad", „de crengi se deslipesc", ca niște simboluri defuncte ale iluziilor umane.

Anotimpul cel mai temut din lirica lui Alecsandri, iarna, se anunță prin semne apocaliptice, ivite la marginea lumii: „Din tuspatru părți a lumei se ridică-nalt pe ceruri,/ Ca balauri din poveste, nouri negri, plini de geruri./ Soarele iubit s-ascunde, iar pe sub grozavii nori/ Trece-un cârd de corbi iernatici prin văzduh croncănitori.". Versul este greu, încărcat cu multe figuri de stil, **epitete, inversiuni, comparații**, la fel ca sufletul omului, cuprins de fantasmele sfârșitului de lume: „nourii", cuvânt cu o silabă în plus față de forma obișnuită astăzi, sunt „grei, plini de geruri", „grozavi", comparați cu „balauri din poveste", singurele vietăți prezente fiind corbii „croncănitori", simboluri ale spațiului pustiu, nesfârșit și monoton al iernii. Timpul este ireversibil și spațiul se închide, om și viețuitoare căutând adăpost, într-o învălmășeală sonoră de sfârșit de lume: „Ziua scade; iarna vine, vine pe crivăț călare!/ Vântul șuieră prin hornuri, răspândind înfiorare./ Boii rag, caii rânchează, câniі latră la un loc,/ Omul, trist, cade pe gânduri și s-apropie de foc.". Singurul refugiu al omului este casa, în tovărășia scumpă a focului, în lumina căruia Vasile Alecsandri plăsmuiește universuri imaginare.

Manualul CORINT 1

IARNA

Vasile Alecsandri a cântat, în „Pasteluri", toate anotimpurile, am putea spune toate lunile anului. În unele poezii a fost depășit, desigur, de alții, în primul rând de Eminescu. Ca poet al iernii a rămas însă neîntrecut. În poezia „Iarna", tabloul acestui anotimp, ca al oricărei geneze, dobândește grandoare. Alecsandri creează un cadru dominat de masive căderi de zăpadă: „Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă,/ Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă;/ Fulgii zbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi,/ Răspândind fiori de gheață pe ai țării umeri dalbi.".

Predomină aici, ca în orice alt pastel, imagini vizuale, plastice, culorile pure. Alecsandri are marea artă de a realiza un tablou într-o singură culoare, albul imaculat și strălucitor. Din spațiul vast al înălțimilor, poetul delimitează forme dinamice, mai întâi imaginea norilor, redată prin metaforă, „lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă", apoi dansul grațios al fulgilor de nea. Spațiul dintre cer și pământ este surprins în mișcare armonică, reliefată vizual de verbele „zbor" și „plutesc" și de comparația „ca un roi de fluturi albi". Imaginea zborului fulgilor de nea creează, în întregul peisaj, o atmosferă sărbătorească, de basm, de poveste de iarnă, plină de surprize și de încântare.

Scanned with OKEN Scanner

Strofa a doua fixează durata căderii de zăpadă, părând nesfârşită, imagine realizată prin repetiția verbului „ninge", asociat cu adverbe de timp: „Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară!". Din înalt, privirea coboară către întinderea terestră: „Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară". Până în acest moment, poetul prezentase văzduhul amenințător, norii fumegoşi şi jocul diafan al fulgilor de nea. Acum, în poezie se conturează şi spațiul terestru, mai mult închipuit decât cuprins cu privirea, transformat cu totul de strălucirea mantiei de zăpadă. Țara întreagă este personificată, are „umeri dalbi" (metaforă + epitet), este mândră, frumoasă şi strălucitoare, aproape umanizată, **se îmbracă** sărbătoreşte „cu o zale argintie" (metaforă + epitet).

Frumusețea peisajului terestru animă în asemenea măsură simțirea lirică, încât imagini ale văzduhului mai intervin pe parcursul poeziei doar întâmplător şi numai în măsura în care apariția soarelui, de exemplu, sporeşte strălucirea întinderii nesfârşite de zăpadă. În timpul ninsorii, „Soarele rotund şi palid se prevede pintre nori/ Ca un vis de tinerețe pintre anii trecători.". Imaginea lui conferă poeziei o notă de melancolie, poetul creând, prin comparație, o paralelă între mişcarea soarelui şi trecerea anilor, a anotimpurilor.

Sentimentul de tristețe vagă sporeşte însă plăcerea contemplării tabloului de iarnă, dându-i, în strofa a treia, noi frumuseți: „Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare,/ Ca fantasme albe plopii înşirați se perd în zare,/ Şi pe-ntinderea pustie, fără urme, fără drum,/ Se văd satele perdute sub clăbuci albii de fum.". Întinderea terestră este surprinsă în aceste versuri în ansamblu, inundată de albul imaculat, simbol al purității şi semn parcă al unui început de lume. Privelişte a se constituie printr-o mişcare oculară înceată, cu popas pe fiecare element al naturii, cu priviri largi, de jur împrejur, de aproape către departe, sugestii create de versul „Tot e alb, pe câmp, pe dealuri, împregiur, în depărtare", care, prin sensul neutru al pronumelui nehotărât „tot" şi prin înțelesul din ce în ce mai nedeterminat al celorlalte cuvinte, nu precizează forme şi nu limitează spațiul. Sunt posibile astfel, în acest spațiu gol, ca în deşert, apariții fantomatice, topite în zarea incertă a depărtărilor, acelea ale plopilor, comparați cu fantasme albe, şi ale satelor, „perdute sub clăbuci albii de fum". Privirea se fixează şi asupra altor caracteristici ale tabloului: pustietatea câmpurilor şi încremenirea totală a naturii în timpul iernii. Deşi inițial poetul percepe, cu multiple implicații lirice, căderea nesfârşită a fulgilor de nea, nota dominantă a peisajului este nemişcarea. Tabloul iernii este static, alcătuit din imagini vizuale ce se derulează lent, create de o privire parcă visătoare, contemplativă, melancolică. Poetul goleşte intenționat spațiul de sunete şi de mişcare, prin predominanța albului şi, mai ales, prin simplificarea gradată a formelor, o privire cuprinzătoare înfățişând către final pământul ca o „întindere pustie, fără urme, fără drum".

După această minuțioasă stilizare a cadrului în linii aproape imateriale şi diafane, este firesc şi uşor ca poetul să figureze, prin **metaforă**, vastele forme spațiale ca un imens „ocean de ninsoare", al cărui cuprins sporeşte sub strălucirea intensă a luminii solare: „Dar ninsoarea încetează, norii fug, doritul soare/ Străluceşte şi dismiardă oceanul de ninsoare.". Lungirea măsurii versului cu o silabă (*o-ce-a-nul*) contribuie la realizarea aceleiaşi impresii de imensitate şi de solemnitate a întregului cadru. Încetarea ninsorii, fuga norilor de pe cer şi apariția soarelui semnifică, în acelaşi timp, reapariția vieții şi a mişcării în acest tablou static, aparent pustiu, semn că totul se află în necontenită mişcare şi că în subteranele neştiute ale iernii se pregăteşte erupția de mai târziu a sevelor bogate ale primăverii. Apariția din final a omului se asociază cu o adevărată explozie sonoră, de bucurie şi de triumf al vieții ce se va instaura treptat: „Iată-o sanie uşoară care trece peste văi.../ În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi.". Concentrând toate efectele sonore în ultimul

Scanned with OKEN Scanner

vers al pastelului, în voioasele „clinchete de zurgălăi", singura imagine auditivă a textului, Vasile Alecsandri risipeşte încordarea, făcând loc calmului şi bunei dispoziţii, sentimentelor de optimism şi de încredere în puterea naturii de a renaşte, mai proaspătă şi mai frumoasă.

Manualul CORINT 2

MEZUL IERNEI

Tabloul naturii din „Mezul iernei", îngheţat, deşertic, al unei lumi cuprinse de tenebrele gheţii, se conturează într-o măreţie statică, într-o nemişcare aproape totală: „În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!/ Stelele par înghețate, cerul pare oţelit,/ Iar zăpada cristalină pe câmpii strălucitoare/ Pare-un lan de diamanturi ce scârţâie sub picioare.". E o natură ireală, parcă de vis, imaginată din spaţiul ocrotitor al conacului de la Mirceşti. Toate elementele naturii stau sub semnul aparenţei: „stelele par înghețate", „cerul pare oţelit", zăpada „pare-un lan de diamanturi". Într-un astfel de tablou fantastic supravieţuirea este dificilă, toate imaginile constituindu-se din elemente dure, cu sonorităţi stridente: lanul de diamanturi „scârţâie sub picioare", cerul este „oţelit", gerul este „amar, cumplit". Singurele elemente aflate în mişcare aparentă, fumurile albe, ridicate în aer, dau impresia de tărâm mirific, ireal, edificând între pământ şi cer un templu cristalin: „Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios/ Ca înaltele coloane unui templu maiestos,/ Şi pe ele se aşează bolta cerului senină,/ Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină.". Întregul tablou iradiază o luminozitate rece, impersonală, în care lumile se pregătesc pentru o viitoare şi uriaşă dezlănţuire a stihiilor naturii.

Tabloul naturii, ascunzând energii uriaşe, se transformă într-un templu al flăcărilor eterne, ca o imensă **oglindă cosmică**, imagine preluată din mitologiile vechi: „O! tablou măreţ, fantastic!... Mii de stele argintii/ În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii./ Munţii sunt a lui altare, codrii – organe sonoare/ Unde crivăţul pătrunde, scoţând note-ngrozitoare.".

Nemişcarea totală simplifică peisajul, prin eliminarea detaliilor şi prin negaţia mişcării: „Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas;/ Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă – nici un pas;/ Dar ce văd?... în raza lunei o fantasmă se arată.../ E un lup ce se alungă după prada-i spăimântată!". Imaginea lupului, animal feroce, încheie – în plan terestru – acest tablou de sfârşit de lume ce domină întreaga poezie, expresie perfectă a unui timp infernal, lipsit de orice legătură cu umanul.

„**PASTELURILE**" constituie opera literară cea mai durabilă a bardului de la Mirceşti şi, în acelaşi timp, treapta cea mai înaltă la care a ajuns poezia românească până la apariţia lui Mihai Eminescu. Cu remarcabila sa premoniţie critică, Titu Maiorescu semnalase acest lucru încă din perioada de constituire a acestui ciclu poetic, făcând, în „Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872), aprecieri care explică şi geneza operei: „În fruntea noii mişcări e drept să punem pe Vasile Alecsandri. Cap al poeziei noastre literare în generaţia trecută, poetul «Doinelor» şi al «Lăcrămioarelor», culegătorul cântecelor populare păruse a-şi fi terminat chemarea literară. [...] Deodată, după o lungă tăcere, din mijlocul iernei grele ce o petrecuse în izolare la Mirceşti, şi iernei mult mai grele ce o petrecea izolat în literatura ţării sale, poetul nostru reînviat ne surprinse cu publicarea «Pastelurilor»". Şi tot Titu Maiorescu stabilea definiţia şi conţinutul acestor poezii, valabile, în linii mari, până astăzi: „«Pastelurile» sunt un şir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de

Scanned with OKEN Scanner

puternică a naturei, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobşte.".

Termenul **pastel**, introdus în terminologia literară de însuşi Vasile Alecsandri, ca titlu al ciclului său, şi utilizat numai în cadrul literaturii române, desemnează o specie descriptivă a genului liric în care, conturând un tablou din natură, autorul exprimă cu discreţie o stare afectivă. Preluat din artele plastice (fr. *pastel* sau it. *pastello* exprimă un procedeu de pictură bazat pe efectele de culoare ale unor creioane moi), termenul trimite la curentele literare ale vremii: prin descrierea naturii recunoaştem orientarea naturistă a poeţilor romantici, iar prin viziunea picturală, uneori statică, mai puternic marcată în aşa-numitele **pasteluri chineze**, sugestii ale parnasianismului care se înfiripa cam în acelaşi timp în Franţa (culegerea antologică „Le Parnasse contemporain" apărea în anii 1866-1867).

Ciclu poetic dedicat pământului şi naturii româneşti, „lirică a liniştii şi a fericirii rurale, un horaţianism" (G. Călinescu), primă compoziţie tematică de acest fel din literatura română, cele 35 de „Pasteluri" (dintre care numai 30 sunt pasteluri propriu-zise) sunt alcătuite dintr-o suită de tablouri, de „fotografii mişcate", dispuse într-o ordine care urmează rotirea lentă a anotimpurilor. În această mişcare, există subiacent un puls foarte vechi al pământului, ritmic, al stingerii şi reînvierii naturii, al regenerărilor succesive, cu o sorginte arhaică, în îndepărtate credinţe şi practici ale fertilităţii. Aşadar, nimic surprinzător dacă, în absenţa unei filozofii personale declarate sau a afilierii manifeste a poetului la un anume curent literar, în acest spaţiu pluteşte, pe fondul unui discret romantism, receptat mai ales ca viziune descriptivă, umbra mitică a Demetrei şi a lui Deucalion. Alecsandri repetă instinctiv, la modul ficţional, un dat al firii, după o mecanică fixă, desfăşurată la scară cosmică, dusă la nesfârşit în tiparele iniţiale. Numai o blândă privire horaţiană, care depărtează şi stilizează în acelaşi timp, rareori tulburată de orori „boreale", proiectează în imaginar această temporalitate mitică, ce fanează ori revitalizează o natură în continuă mişcare, de flux şi reflux, eternă în fapt prin transformările ei ciclice. Deşi aparent detaşat de obiectul observaţiei sale, poetul rămâne totuşi într-o perceptibilă stare de empatie şi faptul cu totul particular al „Pastelurilor" constă numai într-o paralelă mişcare de amplificare şi diminuare a viziunii poetice, amploarea fiindu-i însă, neaşteptat, în contratimp cu expansiunea sau contragerea genuină a formelor naturii.

Aşadar, după chiar preferinţele poetului, în ordinea constituirii ciclului, întâlnim mai întâi un „Sfârşit de toamnă" accentuat stihinic: spaţiul se dezorganizează, devine haotic, fiinţele sunt cuprinse de nelinişte şi de tristeţe, „din tuspatru părţi a lumei" apar semne apocaliptice. În ordinea terestră se învălmăşesc strigăte, „boii rag, caii rânchează, câinii latră la un loc", încep ninsori abundente. Desigur, nu e un „sfârşit de lume", cum crede G. Călinescu, ci numai o abolire treptată a mişcării, determinată de procesul natural al contragerii formelor înaintea noii geneze. „Teroarea boreală" însăşi nu este întru totul spaimă existenţială: în vălmăşagul de troiene sau în încremenirea absolută a gerului începe regenerarea, poetul dobândind, în spaţiul său imaginar, atribute de demiurg. Recluziunea din „Serile la Mirceşti" nu este o comodă retragere („Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse;/ În sobă arde focul, tovarăş mângâios..."), ci se înscrie în aceeaşi translaţie a viului către universul mic, al conservării şi al rezistenţei, al coborârii în spaţii înguste ori subterane, de unde începe un nou asalt al vieţii.

Tabloul iernii, ca al oricărei geneze, obţine grandoare, poezia hibernală fiind, cum de atâtea ori s-a spus, cea mai reuşită din creaţia lui Vasile Alecsandri. Căderea zăpezii, în „Iarna", dobândeşte amploare cosmică: orizonturile se închid, natura devenind un imens templu de gheaţă şi de zăpadă. Aici se oficiază metamorfoze esenţiale, la care participă elementele, câmpia, munţii, bolta celestă, gerul. Gerul devine, paradoxal, factorul dinamic al transformării, purtătorul mişcării prin însăşi nemişcarea lăsată în urmă: „Gerul face cu-o suflare pod de gheaţă între maluri,/ Pune streşinelor casei o ghirlandă de cristaluri,/ Iar pe feţe de copile înfloreşte trandafiri"; „Gerul dă aripi de vultur cailor în spumegare/ Ce se-ntrec pe câmpul luciu, scoţând aburi lungi pe nare." („Gerul").

Scanned with OKEN Scanner

Poezia „Mezul iernei" comportă disjuncția între sfârșire și reînviere, amestecul de tăcere și de zgomot al recompunerii. Cadrul este irepetabil, de extensie cosmică, de totală încremenire, în care mișcarea clocotește lăuntric: „În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!/ Stelele par înghețate, cerul pare oțelit,// [...] Mii de stele argintii/ În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii./ Munții sunt a lui altare, codrii – organe sonoare/ Unde crivățul pătrunde, scoțând note-ngrozitoare.". Vacarmul alternează cu timpi de aparentă liniște, liniștea dinaintea marilor catastrofe sau a ființărilor cosmogonice, cumpăna de alegere decisivă între ele: „Totul e în neclintire, fără viață, fără glas;/ Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă – nici un pas;/ Dar ce văd?... în raza lunei o fantasmă se arată...". O primă etapă, esențială, se încheie; germenele devenirii este deja format, mișcarea se exteriorizează: „Iată-o sanie ușoară care trece peste văi.../ În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi." („Iarna").

Se cuvine să fie corectată, în această interpretare, și mult vehiculata „teroare de fenomenul boreal", pe care G. Călinescu i-o atribuie, ca stare poetică subiacentă, lui Vasile Alecsandri. Aceasta este mai mult o firească înfiorare a celui care participă la măreția unică a fenomenului de începere. Poetul se extaziază în fața marelui templu al naturii („O! tablou măreț, fantastic!..."), invocă gerul, aproape în chip magic, să-i înlesnească escapadele sentimentale: „O! tu, gerule năprasnic, vin', îndeamnă calul meu/ Să mă poarte ca săgeata unde el știe, și eu!". Mai mult decât acestea, Alecsandri apreciază virtuțile focului și, precum Eminescu ceva mai târziu, încearcă la flacăra domoală plăsmuiri de spații imaginare („Serile la Mirceşti").

La venirea primăverii, poetul comunică o undă de nostalgie: „S-a dus zăpada albă de pe întinsul țării,/ S-au dus zilele Babei și nopțile vegherii." („Sfârșitul iernei"), normală în măsura în care puritatea inițială se risipește, albul imaculat se schimbă în revărsare multicoloră, geneza devine creștere. Poezia însăși este minată de o degradare lentă și secretă, dezvoltându-se prin aglomerare, uneori facilă, de detalii și de senzații, fapt semnalat de critica literară, îndeosebi de G. Călinescu. Marile viziuni lirice scad treptat, prin repetarea imaginilor, prin invazia diminutivelor. Poetul face, am putea zice, substituirea calității prin cantitate, a ideației înalte prin masivă parcurgere descriptivă. Uneori exultă copilărește lângă fiecare fir de iarbă, sub razele soarelui, la trilurile cântătoarelor și la jocul inocent al mieilor, cade, pe alocuri, în dulcegării.

Dar, adevărată purtătoare a substanței poetice, mișcarea genetică se exteriorizează tot mai mult, devenind, astfel percepută, erupție nelimitată a formelor. Apare solul, vestind o lume nouă, punctul din care se dezvoltă un întreg spațiu: „În fund, pe cer albastru, în zarea depărtată,/ La răsărit, sub soare, un negru punt s-arată!/ E cocostârcul tainic în lume călător,/ Al primăverii dulce iubit prevestitor." („Oaspeții primăverii"). Zările, contingente unor îndepărtate locuri, de la Caşmir, Ciad, Ceylon, de la Nil, sunt inundate de soare, se deschid, împrumutând un aer exotic. Stampele orientale, „Mandarinul" și „Pastel chinez", în manieră parnasiană, concură la conturarea acestei rarefiate atmosfere. Influența parnasiană este însă, în poezia lui Alecsandri, cu totul accidentală și simțirea, trecută prin punctul zero al pastelurilor chineze, se reanimă. Aici se ară, se practică un ceremonial al fecundității, gesturile se ordonează într-un ritual străvechi. Mai întâi, în faptul zilei, se fac pregătiri: „Muncitorii pe-a lor prispe dreg uneltele de muncă" („Dimineața"), apoi oamenii descind masiv în câmp: „Noroc bun!... Pe câmpul neted ies românii cu-a lor pluguri!/ Boi plăvani în câte șease trag, se opintesc în juguri./ Brațul gol apasă-n coarne" („Plugurile"). Bucuria semănatului se comunică în formule arhetipale, Alecsandri surprinzând, ca în vechile imnuri, substanța originară a poeziei: „«O mie!» zice unul menind cu veselie./ «Noroc și roadă bună!» adaoge un alt." („Sămănătorii").

De fapt, mai toată poezia viabilă a primăverii obține tonalități imnice, prin celebrarea dorului de creștere al naturii: „Este timpul renvierii, este timpul rennoirei,/ Ş-a sperării zâmbitoare, ş-a plăcerei, ş-a iubirei." („Lunca din Mirceşti"). Locul reuniunii, al unei solemne convivialități, este acum câmpul sau lunca. Aici toate ființele **vin, cu grăbire se adună**, spre deosebire de momentul de „sfârșit de toamnă", de fapt în perfectă simetrie cu el, când păsările „părăsit-au a lor cuiburi", **au fugit, au pribegit**. Aceeași opoziție semnificativă se înregistrează și

Scanned with OKEN Scanner

în deplasarea pe verticală; în poezia toamnei, frunzele **cad**, **se dezlipesc** de crengi, ziua *scade*, omul însuşi **cade** pe gânduri. Sensul este acum, primăvara, unul **al înălţării**, al zborului nelimitat, al cântecului şi al concertelor, al armoniei depline: „O! minune, farmec dulce! O! putere creatoare!/ În oricare zi pe lume iese câte-o nouă floare,/ Ş-un nou glas de armonie completează imnul sfânt./ Ce se-nalţă către ceruri de pe veselul pământ.// Tot ce simte şi viază, feară, pasăre sau plântă/ În căldura primăverii naşte, saltă, zboară, cântă." („Lunca din Mircești").

Notele grave, existenţiale nu lipsesc nici din această poezie a exultanţei şi a celebrării naturii. Secera, „crai nou de moarte", intră în lan, în momentul maxim al creşterii roadelor. În antiteză cu celălalt moment, când fiinţă solul tainic, zarea, „tristă", acum „sub cer, în fund, departe, misterios dispare." („Bărăganul"). Alecsandri nu mai insistă pe detalii, însă un nou sfârşit se adună în subterane, gata să cuprindă spaţiile. În acelaşi spaţiu, peste câţiva ani, se va auzi o tulburătoare chemare către moarte: „dulcele corn" eminescian.

Manualul CORINT 1

„JUNIMEA" ŞI „CONVORBIRI LITERARE"

Junimismul este un curent cultural şi literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cuprinzând o întreagă pleiadă de scriitori, istorici şi filozofi care schimbă radical evoluţia literaturii şi a culturii române. Este întemeiată, ca asociaţie literară, culturală şi ştiinţifică, în 1863, la Iaşi, de cinci tineri veniţi de la studii din străinătate, Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi şi Titu Maiorescu. Pogor şi Carp se formează la şcolile din Franţa, ceilalţi la universităţile germane, în timp ce conducătorul de drept al grupării, Titu Maiorescu, de origine ardeleană, studiază atât la şcolile din Franţa, cât şi la cele din Germania. Titu Maiorescu se dovedeşte un spirit de formaţie clasică, receptiv la valorile ştiinţei, critic lucid al fenomenului cultural anterior din România, proaspăt regăsit prin Unirea de la 1859, dar şi din celelalte ţinuturi româneşti.

Prima etapă de activitate a tinerilor junimişti se înscrie în perioada ieşeană, ilustrată mai ales prin acţiuni de culturalizare, prin prelegeri populare cu o tematică diversă. Astfel, până în 1864, Titu Maiorescu ţine zece „prelegeri populare", în timp ce Carp şi Pogor câte două, moda aceasta răspândindu-se şi dobândind subiecte unitare, începând mai ales cu anul 1866. „Elementele de viaţă ale popoarelor" şi „Cărţile omenirii" sunt câteva dintre temele abordate de conferenţiarii de la Junimea. Din anii 1874-1875, ciclurile se axează pe problemele naţionale ale limbii şi literaturii noastre. Un moment memorabil îl reprezintă anul 1867, când se înfiinţează, sub conducerea lui Iacob Negruzzi, „Convorbiri literare", una dintre cele mai importante reviste din literatura română, cu apariţie neîntreruptă până în martie 1944 (din 1970, reapare la Iaşi, într-o serie nouă, prin transformarea unei reviste locale, „Iaşul literar", în „Convorbiri literare"). Perioada de glorie a fost aceea a marilor clasici, în paginile ei apărând cele mai importante opere literare scrise de Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale şi Ioan Slavici. Revistei **Junimii** i se adaugă şi o editură, la care se publică, între altele, studii fundamentale sau de mare importanţă în momentele ştiinţifice şi culturale respective: „Despre scrierea limbii române", de Titu Maiorescu, „Epitome Historiae Sacrae", de Pavel Paicu, traducerea domnişoarei Emilia Maiorescu după „Moartea lui Wallenstein" a lui Schiller, traducerea lui Petre Carp după „Macbeth", de Shakespeare. **Junimea** provoacă, în epocă, cele mai multe polemici, la care se angajează personalităţi culturale şi ştiinţifice importante.

Activitatea cea mai incitantă o reprezintă şedinţele de cenaclu, ţinute, în faza ieşeană a **Junimii**, în casele lui Vasile Pogor sau Titu Maiorescu, în care au citit toţi marii scriitori ai vremii, întâlniri marcate de momente şi întâmplări memorabile, care vor face subiectul câtorva cărţi de memorialistică de mare interes, dar vor deveni şi anecdote cunoscute în lumea literară. Şedinţele

Scanned with OKEN Scanner

în deplasarea pe verticală; în poezia toamnei, frunzele **cad**, **se dezlipesc** de crengi, ziua *scade*, omul însuşi **cade** pe gânduri. Sensul este acum, primăvara, unul **al înălţării**, al zborului nelimitat, al cântecului şi al concertelor, al armoniei depline: „O! minune, farmec dulce! O! putere creatoare!/ În oricare zi pe lume iese câte-o nouă floare,/ Ş-un nou glas de armonie completează imnul sfânt./ Ce se-nalţă către ceruri de pe veselul pământ.// Tot ce simte şi viază, feară, pasăre sau plântă/ În căldura primăverii naşte, saltă, zboară, cântă." („Lunca din Mircești").

Notele grave, existenţiale nu lipsesc nici din această poezie a exultanţei şi a celebrării naturii. Secera, „crai nou de moarte", intră în lan, în momentul maxim al creşterii roadelor. În antiteză cu celălalt moment, când fiinţă solul tainic, zarea, „tristă", acum „sub cer, în fund, departe, misterios dispare." („Bărăganul"). Alecsandri nu mai insistă pe detalii, însă un nou sfârşit se adună în subterane, gata să cuprindă spaţiile. În acelaşi spaţiu, peste câţiva ani, se va auzi o tulburătoare chemare către moarte: „dulcele corn" eminescian.

Manualul CORINT 1

„JUNIMEA" ŞI „CONVORBIRI LITERARE"

Junimismul este un curent cultural şi literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cuprinzând o întreagă pleiadă de scriitori, istorici şi filozofi care schimbă radical evoluţia literaturii şi a culturii române. Este întemeiată, ca asociaţie literară, culturală şi ştiinţifică, în 1863, la Iaşi, de cinci tineri veniţi de la studii din străinătate, Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi şi Titu Maiorescu. Pogor şi Carp se formează la şcolile din Franţa, ceilalţi la universităţile germane, în timp ce conducătorul de drept al grupării, Titu Maiorescu, de origine ardeleană, studiază atât la şcolile din Franţa, cât şi la cele din Germania. Titu Maiorescu se dovedeşte un spirit de formaţie clasică, receptiv la valorile ştiinţei, critic lucid al fenomenului cultural anterior din România, proaspăt regăsit prin Unirea de la 1859, dar şi din celelalte ţinuturi româneşti.

Prima etapă de activitate a tinerilor junimişti se înscrie în perioada ieşeană, ilustrată mai ales prin acţiuni de culturalizare, prin prelegeri populare cu o tematică diversă. Astfel, până în 1864, Titu Maiorescu ţine zece „prelegeri populare", în timp ce Carp şi Pogor câte două, moda aceasta răspândindu-se şi dobândind subiecte unitare, începând mai ales cu anul 1866. „Elementele de viaţă ale popoarelor" şi „Cărţile omenirii" sunt câteva dintre temele abordate de conferenţiarii de la Junimea. Din anii 1874-1875, ciclurile se axează pe problemele naţionale ale limbii şi literaturii noastre. Un moment memorabil îl reprezintă anul 1867, când se înfiinţează, sub conducerea lui Iacob Negruzzi, „Convorbiri literare", una dintre cele mai importante reviste din literatura română, cu apariţie neîntreruptă până în martie 1944 (din 1970, reapare la Iaşi, într-o serie nouă, prin transformarea unei reviste locale, „Iaşul literar", în „Convorbiri literare"). Perioada de glorie a fost aceea a marilor clasici, în paginile ei apărând cele mai importante opere literare scrise de Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale şi Ioan Slavici. Revistei **Junimii** i se adaugă şi o editură, la care se publică, între altele, studii fundamentale sau de mare importanţă în momentele ştiinţifice şi culturale respective: „Despre scrierea limbii române", de Titu Maiorescu, „Epitome Historiae Sacrae", de Pavel Paicu, traducerea domnişoarei Emilia Maiorescu după „Moartea lui Wallenstein" a lui Schiller, traducerea lui Petre Carp după „Macbeth", de Shakespeare. **Junimea** provoacă, în epocă, cele mai multe polemici, la care se angajează personalităţi culturale şi ştiinţifice importante.

Activitatea cea mai incitantă o reprezintă şedinţele de cenaclu, ţinute, în faza ieşeană a **Junimii**, în casele lui Vasile Pogor sau Titu Maiorescu, în care au citit toţi marii scriitori ai vremii, întâlniri marcate de momente şi întâmplări memorabile, care vor face subiectul câtorva cărţi de memorialistică de mare interes, dar vor deveni şi anecdote cunoscute în lumea literară. Şedinţele

Scanned with OKEN Scanner

sunt prezidate de Vasile Pogor şi de Titu Maiorescu care, prin personalitatea sa energică, se impune ca un veritabil mentor în toate manifestările grupării.

Cum consemna Tudor Vianu în „Istoria literaturii române moderne" (1944), prima etapă a **Junimii** se încheie în anul 1874, când Titu Maiorescu se mută la Bucureşti, devenind ministru al Instrucţiunii Publice. Între anii 1874 şi 1885 urmează a doua fază a **Junimii**, şedinţele de cenaclu continuând la Iaşi, dar şi în casele lui Maiorescu de la Bucureşti. Locul predilect devine casa din strada Mercur, unde Alecsandri citeşte „Fântâna Blanduziei", „Despot-Vodă" şi „Ovidiu", iar Caragiale „O noapte furtunoasă". În 1885, Iacob Negruzzi se mută şi el la Bucureşti, luând şi revista, al cărei director este singur până în 1893, apoi asociindu-şi un comitet de redacţie până în 1903. Între anii 1885-1900, Junimea îşi dezvoltă principiile estetice, în 1892-1893 având loc polemici aprige cu socialiştii lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, grupaţi în jurul revistei „Contemporanul", dispută în care Titu Maiorescu este sprijinit de Petre Missir, P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu ş.a. În această perioadă, revista devine prin excelenţă una universitară, la ea începând să colaboreze numeroase personalităţi ale ştiinţelor naturii. Caragiale continuă să publice în „Convorbiri literare", la care aderă şi George Coşbuc. În grupare intră Grigore Antipa, P. Missir, A. Naum, D. Onciul, M. Seulescu, N. Volenti. Animatorul mişcării este din 1903 Ion Bogdan, iar în 1907 comitetul trece sub conducerea lui Simion Mehedinţi, revista devenind una de importante cercetări istorice. Este epoca marilor polemici ale lui N. Iorga cu A. D. Xenopol şi Grigore Tocilescu, ale lui I. Bogdan cu Ionescu-Gion, ale lui St. Orăşanu cu Pompiliu Eliade. A cincea perioadă începe în anul 1907, societatea fiind condusă de Simion Mehedinţi şi completându-se cu o secţiune de filozofie, la care participă I. Petrovici, Mircea Djuvara, Mircea Florian. Eugen Lovinescu apare doar pentru scurt timp aici, el formându-şi propriul cenaclu literar. „Convorbirile literare" poartă polemici cu „Viaţa românească" şi cu „Vieaţa nouă".

Tudor Vianu, în lucrarea sus amintită, scrisă în colaborare cu Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu, stabileşte un câmp ideatic definitoriu pentru activitatea **Junimii**, având în vedere mai ales epoca de maximă strălucire, când se află sub *spiritus rector* al lui Titu Maiorescu. El se referă mai întâi la **spiritul filozofic** al grupării, constituită din filologi, filozofi, esteticieni de mare erudiţie, care, la şedinţele **Junimii**, preferau referatelor istorice sau filologice discuţiile pe teme generale, cu implicaţii filozofice. De altfel, şi în critica literară, în primul rând la Maiorescu, se resimţea influenţa filozofiei germane, în special în afirmarea concepţiei kantiene a impersonalismului în artă şi a preeminenţei hegeliene a frumosului în artă. Interesul pentru formaţia filozofică a membrilor **Junimii** se traduce prin numeroasele burse pe care gruparea le oferea unor tineri studioşi pentru a se forma în universităţi străine. Unul dintre aceştia a fost însuşi Mihai Eminescu, care trebuia să devină, după întoarcerea din străinătate, profesor de filozofie la Universitatea din Iaşi.

O altă caracteristică a grupării este **spiritul oratoric**, cultivat cu asiduitate de junimişti în multele polemici susţinute în paginile „Convorbirilor literare", în activitatea juridică şi, mai târziu, în lupta parlamentară. Ca urmare, fiecare dintre cei prezenţi stăpânea bine arta discursului şi a compoziţiei, oratorul fiind preocupat de toate detaliile care îi asigură succesul de la amvon, ţinuta, gestica, elocinţa.

Clasicismul grupării este o trăsătură marcantă. „Gustul junimiştilor este clasic şi academic", afirmă Tudor Vianu, relevând faptul că membrii **Junimii** erau „oameni de formaţie universitară, stăpânind umanităţile vechi şi moderne, înclinaţi a judeca după modele şi a crede în valoarea canoanelor în artă". De aceea, interesul cel mai mare îl manifestă faţă de operele clasice, traducând din Horaţiu, dar nu sunt reticenţi nici faţă de romantism, prin traduceri găsind suficientă audienţă: Lamartine, Musset, Vigny, Hugo, Gautier, din literatura franceză, Heine şi Uhland, din literatura germană. Naturalismul şi simbolismul nu produc nicio reacţie în grupare, Titu Maiorescu menţionând doar o singură dată naturalismul german. Pogor traduce în 1870 din Baudelaire, dar junimiştii sunt, în general, împotriva noilor experienţe literare, simbolismul şi

Scanned with OKEN Scanner

parnasianismul, purtând chiar polemici cu orientarea către o literatură modernistă promovată de revista „Viața nouă" a lui Densusianu.

Ironia, celebra „zeflemea junimistă", este altă calitate a grupării, exersată mai întâi în memorabilele ședințe, dar îndeosebi revărsată cu virulență în polemicile susținute de-a lungul timpului. Apanaj al unor spirite superioare, independente, cu o indiscutabilă mobilitate intelectuală, ironia produce sintagme și anecdote celebre, care alimentează din plin scrierile memorialistice ale timpului, cele mai cunoscute fiind ale lui Gh. Panu și Iacob Negruzzi. Între deviza societății „intră cine vrea și rămâne cine poate" și formula cu care Iacob Negruzzi, „secretarul perpetuu", începea banchetul anual de aniversare a înființării societății, „Originea **Junimii** se pierde în noaptea timpurilor", se înșiră vorbele de duh și șarjele amicale sau mai acide la adresa membrilor grupului, criticile ironice destinate celor ce își citeau producțiile literare, cu o anume inclemență față de aspectele nereușite. Astfel, lui Caragiani i se spune „bine hrănitul Caragiani", lui Naum, „pudicul Naum", lui Iacob Negruzzi, „carul cu minciuni". Spiritul polemic și aciditatea fac ca membrii grupării să se înțepe mereu unii pe alții, să strige „faul!" când glumele nu reușesc, „Gogomanilor!", expresia lui Carp, când spiritele se încing, sau „Prost îi Paicu! Afară Paicu!", atunci când respectivul latinist lansa una dintre glumele lui nesărate. Pogor oficiază botezul de lepădare de Satana, când este găsit numele de **Junimea** pentru grupare, „S-a lepădat copilul de Satana pedantismului?". Pogor este spiritul ironic cel mai înverșunat, în cazul lui primând anecdota, în timp ce Titu Maiorescu se pare că făcea excepție de la acest spirit spontan creativ-ironic, care uneori degenera în celebrele bătălii cu pernele canapelelor.

Spiritul critic este trăsătura cea mai importantă a **Junimii**, constând într-o evaluare de ansamblu a societății românești și a noilor instituții ale statului român, cuprinsă în celebra teorie a **formelor fără fond**, care stipulează că întreaga evoluție de după 1848, poate chiar mai devreme, de pe la 1820, stă sub semnul unei inautenticități funciare, care a falsificat întregul spirit public românesc. Formele neautentice, împrumutate fără spirit critic, nepotrivite realităților românești, sunt repudiate, respectul adevărului fiind una dintre calitățile extreme impuse de mentorul **Junimii**, Titu Maiorescu. Acestei idei fundamentale îi sunt supuse, prin analiză critică, toate compartimentele manifestărilor sociale, politica, știința, învățământul, teatrul, artele frumoase, care, în lipsa unui corespondent profund în realitățile autohtone, sunt „producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr". În studiul „În contra direcției de astăzi în cultura română" (1868), Titu Maiorescu semnalează fără echivoc eroarea în care se află societatea românească a timpului, pregătind demersul junimistic ameliorator: „Înainte de a avea partid politic, care să simtă trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică...". Titu Maiorescu deschide astfel calea „direcției noi" în cultura română, supunând unei radiografii critice uneori necruțătoare grafia în limba română, erudiția împrăștiată, „beția de cuvinte", stilul bombastic, retorica haotică și confuză, aplecându-se cu mare atenție asupra literaturii, căreia îi dedică studii esențiale pentru evoluția literelor românești, începând cu „Direcția nouă în poezia și proza română" (1872), prima lucrare în care îl menționează pe Mihai Eminescu, „în fine, poet în toată puterea cuvântului", imediat după Vasile Alecsandri. Întreaga sa operă de mentor și de critic literar este, de altfel, subordonată acestei idei dominante, care, pusă în practică, se regăsește în scrierile marilor clasici, în unele capodopere de necontestat ale acestora.

Prin faptul că i-a adunat pe mai toți marii scriitori ai epocii și personalități remarcabile din științe, că a avut un program ideologic și cultural care a promovat valorile artistice autentice și exigența în procesul de creație, îndrumându-l spre desăvârșire, **Junimea** reprezintă un fenomen complex, cea mai importantă mișcare literară din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Scanned with OKEN Scanner

TITU MAIORESCU

Primul mare critic literar modern, cu o formaţie teoretică solidă, o concepţie estetică întemeiată pe filozofia clasică germană, dar cu filiaţii până în antichitatea greacă, având o ideologie culturală explicită şi militantă, este **TITU MAIORESCU** (1840-1917), mentorul de necontestat al societăţii „Junimea" şi al „Convorbirilor literare". Fire meticuloasă şi tenace, înclinată spre acumulări temeinice de informaţii din multiple domenii, în intervale lungi de timp, prelucrate mai târziu în studii de estetică şi de critică literară, *spiritus rector* într-o epocă de afirmare a marilor valori în domeniul poeziei, prozei şi dramaturgiei, perioada marilor clasici, junimistul Titu Maiorescu este una dintre personalităţile remarcabile ale culturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Anii de formare şi-i petrece în atmosfera sobră a învăţământului şi culturii germane, la Colegiul Theresianum din Viena, unde se face remarcat prin asiduitatea cu care învaţă limba germană, dar şi prin preocupările pentru studiul matematicii şi al filozofiei, al limbii engleze şi chiar al flautului şi desenului. Din această perioadă datează primele o sută de pagini din vestitul său jurnal, „Însemnările mele", în care îşi analizează, cu detaşare obiectivă şi maximă exactitate activitatea şcolară, eşecurile şi munca asiduă pentru a le elimina.

Născut la Craiova, la 15 februarie 1840, fiu al lui Ion Maiorescu, luptător paşoptist ardelean, Titu Maiorescu are, la Theresianum, colegi din nobilimea europeană, fii de nobili, de conţi şi de baroni, cu unii dintre ei purtând corespondenţă mult mai târziu. După ce absolvă Facultatea de Filosofie la Berlin, se întoarce acasă, unde îl găsim, succesiv, director al Colegiului Naţional din Iaşi, susţinând şi un curs de istorie la Universitate, apoi director la Institutul Vasilian, Şcoala Normală de Învăţători Trei-Ierarhi, unde, printre elevi, se află şi Ion Creangă. Are o ascensiune spectaculoasă: „La 22 de ani, spune Paul Georgescu, în «Prefaţa» sa la «Critice», 1967, e profesor universitar, la 23 decan, apoi rector, la 27 de ani scoate «Convorbiri literare» şi în vara aceluiaşi an este academician. La 31 de ani e deputat, la 34 ministru". Încă de tânăr este preocupat de mişcarea de idei europeană; regăsim astfel, printre scrierile sale, şi fraza, inspirată din Feuerbach: „Tocmai pentru că nemurirea lipseşte, viaţa muritoare dobândeşte mai mult conţinut; tocmai pentru că nu mai există o altă viaţă, trebuie să o întrebuinţăm bine pe aceasta", devenită, în cazul lui Maiorescu, adevărată normă de viaţă, sursa unei tenacităţi şi a unei angajări în muncă exemplare, mărturisită în nenumărate rânduri în „Însemnări zilnice": „Dă-ţi puţin seamă: mă scol de regulă dimineaţa la 5 1/2 şi lucrez în iatac cu lampa aprinsă până la 8, în fiece zi, apoi cafea, de la 9-11 1/2 iar lucru, oameni (Carp, Marghiloman, studenţi, transilvăneni, vizite), de la 1 înainte sau procese, sau pregătiri la cursul universitar, care e frecventat de o lume nebună...".

Prima etapă a activităţii literare se situează între anii 1866 şi 1873; este vremea marilor clarificări estetice şi de ideologie literară şi culturală, a marilor lupte pentru scrierea corectă a limbii române, a eforturilor de cristalizare a unei concepţii estetice viabile, care să se regăsească în operele literare de valoare ale timpului. Preocupările sale pentru ortografia limbii române sunt de durată; încep în 1865-1866, prin elaborarea studiului „Despre scrierea limbii române", şi se prelungesc încă patruzeci de ani, Titu Maiorescu aflându-se în aproape toate comisiile hotărâtoare pentru acest disputat domeniu de la sfârşitul veacului al XIX-lea, în dezbaterile de la Academie din 1880 şi 1903. În tot acest timp, Maiorescu, în concordanţă şi cu orientările **Junimii**, a militat pentru simplitatea regulilor ortografice şi pentru echilibru, a combătut cu vehemenţă şi cu argumente lingvistice exagerările etimologismului latinizant al lui Cipariu, Massim şi Laurian, a criticat „haosul erorilor" în folosirea limbii de către jurnaliştii din Transilvania, Bucovina şi Banat, în studiul

Scanned with OKEN Scanner

„Limba română în jurnalele din Austria" (1868), s-a arătat rezervat, uneori fără justificare, față de introducerea neologismelor în limba română, în „Neologismele" (1881). Acest îndelungat efort este încununat de succes, în 1904 Maiorescu participând la redactarea concluziilor comisiei ortografice a Academiei Române, care consfințeau victoria aproape deplină a scrierii fonetice, adică a bunului simț, pentru care mentorul junimist militase, corectându-și din mers propriile erori, toată viața.

Proiectul cel mai ambițios al tenacelui absolvent de la Theresianum este însă de a supune unei analize critice severe literatura înaintașilor, demers întreprins și de Eminescu, în manieră poetică însă, în „Epigonii", și de a schimba, cu argumente indiscutabile, reperele receptării estetice și mentalitățile învechite ale spiritului public din România. Etapele acestui demers sunt riguros repartizate în timp, marcate de publicarea a trei studii de referință: „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867", „În contra direcției de astăzi în cultura română" (1868) și „Direcția nouă în poezia și proza română" (1872), triptic, cum se observă, de logică și de analiză critică după modelul triadei hegeliene, teză, antiteză și sinteză. Primul studiu este o prelegere de estetică, de sorginte kantiană și hegeliană, aplicată poeziei românești anterioare, un adevărat tratat de creație literară, un îndrumător estetic pentru tânăra generație de poeți și de prozatori care vor constitui o epocă nouă în dezvoltarea literelor românești, aceea a marilor clasici.

Studiul „În contra direcției de astăzi în cultura română" conține delimitările necesare față de o epocă anterioară revolută, începând de pe la 1820, dar devenită definitorie după 1848, aflată sub semnul anihilant al imitării modelelor străine, în materie de politică, democrație, învățământ, artă și știință, lipsite de corespondență în realitățile autohtone. Prin **formele fără fond**, Titu Maiorescu supune unei critici acerbe instituțiile existente fără infrastructura necesară, nesusținute, în esență, de prezența oamenilor valoroși: „Vițiul radical în toată direcția de astăzi a culturei române este neadevărul [...], neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public". Deși formele culturii impuse din afară nu sunt binevenite, totuși Titu Maiorescu consemna, în 1872, o cale de ameliorare în situația dată: „Tot ce astăzi este formă goală în mișcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simțită". Teoria **formelor fără fond**, contingentă întrucâtva cu ideea lui Kogălniceanu, că „imitațiile omoară duhul național", a avut un mare ecou în cultura română, prelungit până în primele decenii din secolul douăzeci, prin confruntarea dintre **teoria sincronismului** a lui Eugen Lovinescu și aceea a necesității unei **evoluții naturale**, firești, promovate de N. Iorga.

„Direcția nouă în poezia și proza română" analizează primele roade ale noii direcții culturale și literare imprimate societății românești. Deși trecuseră numai câțiva ani de la vehementul studiu anterior, ce avea să creeze o teorie și ample polemici în evoluționismul românesc, criticul poate face primele ierarhii și primele judecăți critice, motivate pe valoarea certă a scriitorilor menționați în fruntea valorilor literare românești: Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu.

A doua perioadă în creația lui Titu Maiorescu este aceea de după 1873, în general una de sinteză, de culegere a roadelor, de așezare a lor în structuri stabile, pentru a înfrunta asprimea vremii. Vor mai fi și lupte, și adversități polemice, prin „Contraziceri?" (1892), vizându-l pe Constantin Dobrogeanu-Gherea, sau „Oratori, retori și limbuți" (1902), dar căile de atac nu vor mai fi ample și totale, pe toată întinderea frontului, ca în fața unei mentalități generale, ci vizează adversari direcți, unii lipsiți de capacitatea de ripostă adecvată. Acum Maiorescu va practica și critică de întâmpinare, de afirmare a unor succese artistice notabile, făcând aprecieri asupra unor scriitori deja afirmați, ca în „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885), „Poeți și critici" (1886), despre Vasile Alecsandri, „Eminescu și poeziile lui" (1889), rapoarte la premiile Academiei pentru Octavian Goga și Mihail

Scanned with OKEN Scanner

Sadoveanu, în 1906, sau pentru I. Al. Brătescu-Voineşti (1907). Atitudinea faţă de comediile lui Caragiale, acuzat în epocă de imoralitate, este favorabilă, judecata critică făcându-se prin teoria reflectării faptelor reale în artă şi mai ales prin ideile lui Hegel despre înălţarea prin artă şi despre **emoţia impersonală**, care îl scot pe omul obişnuit din cotidian şi îl ridică în sfera înaltă a trăirii estetice autentice. Prin urmare, comediile şi personajele lui Caragiale nu sunt imorale: ele servesc unui scop înălţător, estetic, la fel cum şi alte opere de artă oferă acelaşi amoralism aparent: Venus din Milo este seminudă, Venus de Medicis este dezbrăcată, Falstaff al lui Shakespeare este un beţiv berbant, iar Othello un criminal. Operele lui Caragiale sunt apreciate prin metode bazate pe un clasicism schopenhauerian pronunţat, dar şi prin prisma unui realism al epocii, care devenea o metodă de creaţie în continuă expansiune în întreaga Europă.

Personalitate marcantă a culturii şi a literaturii române, Titu Maiorescu s-a identificat cu imaginea reformatorului, a celui ce dă sentinţe şi delimitează vechiul de nou. Previziunile sale critice provoacă şi astăzi admiraţie prin exactitate şi mai ales prin aria lor vastă de cuprindere. Titu Maiorescu a avut privilegiul de a formula, dintr-o perspectivă imediată, a cunoaşterii directe, în chiar anul morţii lui Mihai Eminescu, una dintre cele mai temerare şi mai uimitoare previziuni critice, deplin concordantă cu posteritatea marelui poet şi cu dezvoltarea literaturii române: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti.".

Manualul CORINT 1

O CERCETARE CRITICĂ ASUPRA POEZIEI ROMÂNE DE LA 1867

Prima ieşire a lui Titu Maiorescu în câmpul criticii literare stă totuşi sub semnul comprehensiunii. Înainte de a nega, de a înlătura cu bine ştiuta vehemenţă (a se vedea „În lături!", 1886), criticul explică, oferă, din ştiinţa sa estetică, nutrită la filozofia germană, învăţătură şi altora, creatorilor de frumos. Stabileşte, prin urmare, limitele înalte pe care trebuie să le atingă o operă literară, ilustrându-le cu exemple din creaţia anterioară, din Ienăchiţă Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Andrei Mureşanu, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, negând, de cele mai multe ori, prin omisiune. De altfel, după cum menţionează criticul în prefaţa de la ediţia întâi, „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867" se dezvoltă în paralel cu intenţia societăţii **Junimea** de a alcătui o antologie poetică românească, neîmplinită însă, fiindcă „din miile de poezii cetite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum", „dintr-o colecţiune de poezii frumoase" ieşind „o critică de poezii rele". Când şi când însă criticul coboară în „această infirmerie a literaturii române" pentru a ilustra modul cum nu trebuie să se scrie poezie. În acest fel, Titu Maiorescu este primul mare critic din literatura română care face delimitările şi ierarhizările necesare în domeniul estetic. Dacă Mihail Kogălniceanu promova romantismul ca *modus vivendi* pentru scriitorul român, influenţat îndeosebi de romanticii francezi, încercând să elimine „producţiile fără valoare", Titu Maiorescu elaborează teoria formelor fără fond şi a înălţării impersonale prin artă, criterii care, declarate sau nu, îl vor conduce în întreaga activitate critică. O poezie nereuşită este, de fapt, o „formă fără fond", pe care criticul o respinge fără clemenţă.

Scanned with OKEN Scanner

„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867" este o **lecție de estetică aplicată pe text**, o perfectă ilustrare a teoriilor kantiene și hegeliene (Hegel, „Despre artă și poezie") asupra conținutului și rolului artei în raportul dintre om și lumea înconjurătoare. Ca orice artă, obiectul poeziei are o substanță materială și una metafizică, ideală, cele două părți având o funcție conativă de înțelegere a întregului, de luminare a nepătrunsului existențial. De aceea, nu orice poezie poate purta acest titlu și nu toate scrierile sunt opere literare. Acestea trebuie să urmeze o anumită „înălțare", să pătrundă spațiul metafizic, să se despartă de comun și de ordinar, de filozofia neproductivă, să descifreze „noi căi", fără a le elimina misterul.

„Condițiunea materială a poeziei" este prima parte a studiului maiorescian și definește substanța materială a versurilor, a poeziei în general. Poezia și frumosul sunt două categorii ce nu pot fi despărțite una de cealaltă. Materia poeziei se definește în modul acesta ca esență, proiectată în imagini percepute de poet și transpuse în forme palpabile, făcând ca opera să fie receptată și înțeleasă de lector. Prima dintre **condițiunile** materiale cere ca poezia „să deștepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului". Unele cuvinte își pot pierde însă valoarea semantică expresivă și se impune ca ele să fie evitate; astfel, cuvântul **eminent** provine din lat. *eminens* (din *mensa*, însemnând „înălțare"), dar cuvântul s-a degradat, spune Titu Maiorescu, noțiunea devenind, prin repetată folosire, una banală, prozaică, numind, fără expresivitate poetică, un om înzestrat, având capacități intelectuale deosebite. Acest mijloc reprezintă deci alegerea cuvântului celui mai puțin abstract, care nu și-a pierdut nota de sensibilitate. Exemplele sunt date din versurile lui Schiller, „Moartea lui Wallenstein": **„Pălăria/** De amiral mi-ai smuls-o de pe cap", sau din Andrei Mureșanu: „N-ajunge **iataganul** barbarei semilune". Shakespeare folosește în „Macbeth" cuvinte puțin abstracte: „Să pot **răsturna** cu viteaza mea **limbă**/ Orce te-ar putea depărta de la **cercul de aur**", „cercul de aur" fiind o metaforă pentru coroana regală la care aspira Macbeth.

Al doilea mijloc este alegerea potrivită a „epitetelor ornante", sugestive, apte de a stârni în mintea cititorului imagini puternice. Exemplul dat este tot din „Macbeth", episodul când Banquo vorbește cu vrăjitoarele: „Se vede că înțelegeți,/ Căci fiecare pune degetul **ciuntit**/ Pe **zbârcitele** buze", sau o secvență din poezia „Groza", de Vasile Alecsandri: „**Galbân** ca făclia de **galbână** ceară". În al treilea rând, **personificările** dau, de asemenea, forță expresivă unui tablou: „Săgeata zboară cu voluptate pentru a gusta carnea inimică" (Homer), sau „Sacrilegiul omor a călcat sfântul templu/ Al regelui, furând viața din altar" (Lady Macbeth, din „Macbeth", de Shakespeare).

Comparația, metafora, tropul în genere sunt alte figuri de stil ce pot sensibiliza imaginația cititorului. Versurile lui Heine sunt simple, dar ele dau o imagine completă asupra întregului, a **spațiului virtual poetic**: „Ca un rege e păstorul,/ Tron e dealul înverzit,/ Iar coroana e deasupra-i/ Soarele cel strălucit". La Bolintineanu, spațiul nocturn devine luminat de astrul selenar: „Ca un glob de aur luna strălucea". Maiorescu se pronunță însă împotriva comparațiilor facile, produse ale minților neluminate ale poeților, astfel de imagini poetice banalizând lumea: „Toate amantele poeților noștri sunt ca o floricică sau ca o steluță sau ca amândouă în același timp (lucru mai greu de închipuit), toți prinții, toate aniversarele, toate «zilele mărite» sunt ca o stea mare și toate impresiile poetice se deșteaptă când cântă filomela". Caracterul antiscolastic al observațiilor lui Titu Maiorescu, reacția contra **vulgarizării** lumii în general și a **compunerii școlărești**, alcătuită în mod **unilateral** din floricele și filomele, arată o deschidere spre sferele înalte ale artei, o metodă de **lărgire a orizonturilor**, neexistentă însă la **poeții domestici**. Versurile banale aparțin astfel acelui

Scanned with OKEN Scanner

limitativ orizont ontologic, sublim prin lipsă de imaginație: „Sus la Petricica/ Când mergea fetica/ Şi sta ziulica,/ Viţeii păzea-/ Îşi lua de furcă/ **Şi ca o haiducă,/ Şi ca o nălucă,/** În tufiş torcea". Comparaţiile din acest text nu sunt **juste**, nu exprimă nimic în acest context, imaginile sunt la fel de banale ca lumea înconjurătoare, nu transcend realitatea.

A doua parte a articolului defineşte „Condiţiunea ideală a poeziei", ca „produs de lux al vieţei intelectuale", „une noble inutilité": „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţământ sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărâmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicare practică". Poezia este, din acest punct de vedere, „repaosul inteligenţei" şi ea trebuie să respecte trei cerinţe: „o mai mare repejune a mişcării ideilor", „o exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simţământului şi a pasiunii", „o dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă". Prima cerinţă, a existenţei mai multor idei, este impusă de **construirea nemonotonă a universului poetic**, poezia trebuind să fie scurtă şi densă. **Abundenţa de idei** este o condiţie sine qua non de realizare abstractă a universurilor ideale. Citatul lui Voltaire: „Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire" pare a fi aplicabil cel mai bine în cazul lui Goethe: „De sub pământ/ Un ghiocel/ De-abia ieşise/ Tinerel./ Veni o albină,/ Gustă din el:/ Să ştii că natura/ Când i-a creat/ Pentru olaltă/ I-a destinat". Imaginea prezentată mai sus poate fi asociată cu aceea a unui paradis vegetal terestru, cu solaritate şi abundenţă de aer curat. Ca urmare, poezia nu poate fi socotită plictisitoare.

Exagerarea gândirii, contrastele sunt binevenite în cazul poeziei, exprimând **un adevăr artistic**, cel mai adesea **subiectiv**. **Opoziţiile prezent-trecut-viitor** ale vieţii umane nu fac decât să accentueze caracterul artistic: „Ieri eram plin de amor,/ Azi pătimesc,/ Mâine-o să mor:/ Totuşi gândesc/ Astăzi şi mâine/ La ieri cu dor" (Lessing, „Cântec spaniol"). **Contrastul** poate fi evident în poezii ale lui Goethe, „Mângâiere în lacrimi" de pildă: „De ce, amice, eşti mâhnit,/ Când veseli toţi ne-am strâns?/ Eu după ochii tăi cunosc:/ Desigur tu ai plâns". Nu toate **diminutivele sunt** însă **binevenite**, subliniază criticul în continuare, cel mai bine folosite fiind în cântecele de factură populară: „Oltule, Olteţule!/ Seca-ţ-ar pâraiele,/ Să crească dudaiele,/ Să trec cu picioarele.// Oltule, râu blestemat,/ Ce vii aşa turburat?/ Ce te repezi ca un zmeu/ Şi-mi opreşti pe Niţul meu!". **Vulgarizarea** este evidentă în versurile unde se cântă despre „Costică" şi „Liza": „Doamne, cât e de frumoasă/ Lizişoara mea!/ Şi cât e de drăgăstoasă/ Când mă uit la ea...". Stilul aducerii în poezie a „femeii de cameră", vegetale, este dăunător, implicând o cădere în desuetitudine: **c'est du style de femme de chambre**, va conchide Titu Maiorescu.

Culminarea finală măreşte **amplitudinea poeziei**, o face să oscileze mai puternic: ca exemple pentru alergarea tumultuoasă a structurii poetice sunt date „**Erlkönig**" a lui Goethe sau strofe din „Uhland": „Ce zburat, ce vâjâire!/ E un pâlc de ciocârlii!/ Multe flutură prin arbori,/ Alte zboară pe câmpii;// Una sus la cer se urcă/ Pe scara cântului său;/ Însă cea mai cântăreaţă/ S-a ascuns în pieptul meu".

Poezia nu trebuie să conţină aşadar, în mod explicit, referiri la **prozaicele ocupaţii cotidiene**, ci trebuie să **transceandă graniţele realului**, cu nota de expresivitate necesară. Oamenii pozitivişti, cu o gândire geometrică, exactă, au o mai mică disponibilitate expresivă şi artistică. Un exemplu, neremarcat de Titu Maiorescu, este totuşi cel mai mare poet român, Mihai Eminescu care, aşa cum vor constata oamenii secolului XX, introduce în poeziile sale o teorie dincolo de limitele actuale ale teoriei relativităţii: zborul Luceafărului nu se supune nici uneia din legile cunoscute, pare să le modifice, iar timpul nu se măreşte şi nu se micşorează relativist, ci pare să se contragă în nimicul originar din care a apărut, în locul

Scanned with OKEN Scanner

unde sălăşluieşte Demiurgul. Cu toate aceste limite, uneori prea marcant subliniate de urmaşi, de pildă de către G. Călinescu („Estetica poetică a lui Maiorescu este hotărât rudimentară. De altfel toate ideile temeinice ale criticei noastre ca şi toate platitudinile vin de la Maiorescu"), meritele criticului nu pot fi puse la îndoială. Maiorescu face o muncă de pionier în critica literară, în clasarea operelor cu adevărat valoroase şi dispensarea de cele fără valoare, într-un moment hotărâtor, pregătind terenul pentru una dintre cele mai fertile perioade creatoare din literatura română, epoca marilor clasici.

Manualul NICULESCU

DIRECȚIA NOUĂ ÎN POEZIA ȘI PROZA ROMÂNĂ

„Direcția nouă în poezia şi proza română" (1872) reprezintă, în concepția culturală şi estetică a lui Titu Maiorescu, etapa construcției, a afirmării noilor valori, deşi negativismul radical din articolul anterior, „În contra direcției de astăzi în cultura română" (1868), se aplică şi literaturii, Maiorescu vorbind şi aici de „lipsa de valoare a celor mai mulți contimporani şi urmaşi ai lui Alecsandri şi Bolintineanu", nefiind recunoscuți în câmpul literelor nici Bălcescu, nici Kogălniceanu, abia Costache Negruzzi fiind prețuit pentru meritele limbii sale. Cu toate acestea, aprecierile lui Titu Maiorescu sunt exacte, încă de aici el având acea premoniție critică ce fixează marile valori într-un tablou de vastă întindere al literaturii române. În fruntea noii mişcări îl aşază pe Vasile Alecsandri, „cap al poeziei noastre literare în generația trecută", care „păruse a-şi fi terminat chemarea literară", dar acum se remarcă printr-un nou suflu de creație, prin „Pasteluri", considerate de Maiorescu, fără greşeală, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobşte". Al doilea poet al momentului, în 1872, este Mihai Eminescu, acesta fiind chiar asimilabil integral „noii direcții", deşi în cazul poetului viziunea asupra trecutului literar, în poezia „Epigonii", publicată în „Convorbiri literare" în 1870, diferă sensibil de aprecierile criticului. Fraza despre Eminescu este o capodoperă a stilului critic încă reticent față de influențele romantice puternice ale poeziei sale, cu o distilare bine calculată a aprecierilor pozitive şi cu o inserție subtilă a rezervelor, cu ocolişuri mari de sintagme antitetice, până la judecata finală, întărită prin repetiție, pentru a-i da greutate în fața timpului care vine: „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum aşa de puțin format încât ne vine greu să-l citățm îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihail Eminescu.". Alături de previziunea critică de la moartea poetului în 1889, de acea frază-efigie în care prevedea, pe cât e „omeneşte" posibil, „că literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui", această aserțiune de început de carieră poetică relevă marea putere de premoniție axiologică a criticii maioresciene.

Manualul ART

EMINESCU ȘI POEZIILE LUI

Studiul critic al lui Titu Maiorescu din 1889, memorabil prin previziunea finală asupra destinului poetic al lui Mihai Eminescu, este o primă încercare în critica literară românească de a contura un portret moral şi intelectual al lui Mihai Eminescu: „Dacă ne-ar întreba cineva: a fost fericit Eminescu? Am răspunde: cine e fericit? Dar dacă ne-ar întreba: a

Scanned with OKEN Scanner

fost nefericit Eminescu? Am răspunde cu toată convingerea: nu! Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era, prin urmare, pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulțumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma cea mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște; şi chiar acolo unde din poezia lui străbate indignarea în contra epigonilor şi a demagogilor înşelători avem a face cu un simțământ estetic, iar nu cu o amărăciune personală.". Eminescu făcea totul cu o seriozitate şi o competență intelectuală ieşită din tiparele obişnuite: „era omul cel mai silitor, veşnic cetind, meditând, scriind", „lipsit de orce interes egoist", toate aşezate sub semnul unei seninătăți abstracte. Rememorarea unor scene de la **Junimea** relevă detaşarea olimpiană cu care îşi prezenta propria creație, după ce lucrase în nenumărate variante la ea: „Când venea în mijlocul nostru cu naivitatea sa ca de copil, care îi câştigase de mult inima tuturor, şi ne aducea ultima poezie ce o făcuse, o refăcuse, o rafinase, căutând mereu o formă mai perfectă, o cetea parcă ar fi fost o lucrare străină de el. Niciodată nu s-ar fi gândit măcar să o publice: publicarea îi era indiferentă, unul sau altul din noi trebuia să-i ia manuscrisul din mână şi să-l dea la «Convorbiri literare»".

Remarcabil este portretul de „om al timpului modern" pe care criticul i-l face cu exactă intuiție: „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruință de a ceti, de a studia, de a cunoaşte, el îşi înzestra fără preget memoria cu operile însemnate din literatura antică şi modernă. Cunoscător al filozofiei, în special a lui Platon, Kant şi Schopenhauer, şi nu mai puțin al credințelor religioase, mai ales al celei creştine şi buddaiste, admirator al Vedelor, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedând ştiința celor publicate până astăzi din istoria şi limba română, el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-şi formeze înalta abstracțiune care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gândirii omeneşti.". Versurile lui Eminescu arată „profunda lui emoțiune asupra începuturilor lumii, asupra vieței omului, asupra soartei poporului român." Poeziile lui Eminescu sunt străbătute de un fior transcendent, pentru că descoperă, în mod obiectiv, un adevăr esențial asupra amorului, asupra realității naturii sau a simțământului național. Eminescu valorifică „povara suferinței mute prin farmecul exprimării".

Concluzia criticului nu poate fi decât una singură, remarcabilă prin adevărul ei de necontestat, confirmat peste timp: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naționale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti.",

Addenda

G. Călinescu, 1968

„Formula care a devenit curentă prin Maiorescu a formei fără fond trebuie radical reformată sau măcar aplicată just. Firește, ca instrument polemic şi cu raportare la valorile epocii, expresia este excelentă şi nu poate fi vorba de a tăgădui frumusețea gestului critic maiorescian. Ce înseamnă în general fond sub raportul manifestărilor culturale? Existența unei mari tensiuni a spiritului sub întreită înfățişare: intelectuală, pasională şi volitivă. [...] Întrebarea firească este dacă oamenii de la 1848 pe care îi ironizează Maiorescu sunt total lipsiți de acest fond, care i-ar face, în sens filozofic, aculturali. Ei, dimpotrivă, au un exces de fond. Maiorescu confundă fondul sufletesc cu depozitul obiectiv al cunoştințelor, cu instrucția. [...] Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e formă fără fond."

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU

MIHAI EMINESCU. Cel mai mare poet al românilor s-a născut la Botoşani, la 15 ianuarie 1850. Copilăria şi-o petrece la Ipoteşti, devenit topos al unei naturi paradiziace evocate constant în poezia sa. Urmează studiile primare şi gimnaziale la Cernăuţi în perioada 1857-1863, pe care nu le termină. În perioada 1866-1869 călătoreşte mult prin ţară, la Blaj, Alba-Iulia şi Sibiu, cu trupe de teatru sau din dorinţa de a cunoaşte, dintr-un spirit de libertate ce nu-l va părăsi toată viaţa. Urmează cursuri universitare de filozofie, filologie, drept şi diverse ştiinţe la Viena (1869-1872) şi Berlin (1872-1874), fără a le încheia prin diplomă de licenţă. Întors în ţară, în 1875-1876 este revizor şcolar pentru judeţele Iaşi şi Vaslui, timp în care îl cunoaşte pe Ion Creangă, institutor la Iaşi, pe care îl introduce în cercul Societăţii **Junimea** şi de care îl leagă o nestrămutată prietenie. Este apoi scurt timp redactor la un ziar local, „Curierul de Iaşi", după care părăseşte centrul cultural al Moldovei şi se mută la Bucureşti, devenind redactor la ziarul „Timpul". Viaţa tensionată din lumea jurnalistică, polemicile, eforturile de creaţie, nemulţumirile acumulate într-o lume mediocră şi mercantilă, lipsită de idealuri, duc, în vara anului 1883, la o gravă boală psihică, din care Eminescu nu se va mai reface decât temporar. Se stinge din viaţă la 15 iunie 1889.

Perioada de creaţie cuprinde numai 17 ani, extrem de scurtă în comparaţie cu vastitatea operei sale. Debutează în timpul studiilor de la Cernăuţi, în ianuarie 1866, cu poezia „La moartea lui Aron Pumnul", semnată „M. Eminoviciu, privatist", într-o broşură comemorativă, „Lăcrămioarele învăţăceilor gimnaziaşti den Cernăuţi la mormântul prea iubitului lor profesoriu Arune Pumnul". În acelaşi an, în 25 februarie/ 9 martie (calendarul nou), în revista Familia din Pesta, a lui Iosif Vulcan, îi apare poezia „De-aş avea...", semnată de astă dată Mihai Eminescu. Îi mai apar aici în acelaşi an poeziile „O călărire în zori", „Din străinătate", „La Bucovina", „Speranţa" şi „Misterele nopţii". În 1867 îi apare în revista lui Iosif Vulcan „Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie".

Prima poezie având o valoare notabilă, „Venere şi Madonă", trimisă de la Viena, apare la 15 aprilie 1870 în revista ieşeană „Convorbiri literare" a Societăţii **Junimea**. În luna august Iacob Negruzzi, secretarul redacţiei, publică „Epigonii", deşi orientarea romantică şi spiritul critic atrag rezervele lui Maiorescu din „Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872), când se referă la „antitezele cam exagerate" ale poetului şi reflexivitatea „mai peste marginile iertate". Mihai Eminescu devine astfel membru al selectei societăţi culturale a Iaşului, citind în cenaclul **Junimii** şi publicând în revista „Convorbiri literare" poeziile sale cele mai cunoscute, „Floare albastră" (1873), „Dorinţa", „Lacul", „Călin (file din poveste)", „Strigoii" (1876), sonetele „Afară-i toamnă...", „Sunt ani la mijloc...", „Când însuşi glasul...", (1879), primele patru „Scrisori" (1881).

În aprilie 1882 Eminescu citeşte la „Junimea" prima variantă a poemului „Luceafărul", publicat pentru prima oară în **Almanahul Societăţii academice „România Jună"** din Viena, în aprilie 1883, de unde va fi reprodus în „Convorbirile literare" din luna august a aceluiaşi an. După apariţia bolii poetului, Titu Maiorescu îi adună poeziile publicate şi o parte din manuscrise în ediţia princeps de „Poesii", apărută la Editura Socec din Bucureşti, la sfârşitul anului 1883.

Scanned with OKEN Scanner

TEME ŞI MOTIVE ÎN UNIVERSUL POETIC EMINESCIAN

Universul poetic eminescian stă sub semnul sfericității. Teme şi motive, mituri, modele literare, sintagme poetice, metafore esențiale, teorii filozofice, idei ştiințifice se aşază într-un perfect echilibru, creând un câmp imaginar al marilor simetrii, în care toate elementele componente sunt supuse circularității, corespondențelor depline. Imaginarul poetic eminescian, aşa cum este perceput el astăzi, un uriaş edificiu alcătuit din antume, postume, texte rămase în manuscris, articole politice, însemnări din studenție, exegeze şi analize de mare profunzime ale criticii şi istoriei literare, are calitatea unică a spațiilor convergente, aceea de a ajunge din orice punct într-un centru al revelațiilor profunde. Orice interpretare de valoare a părții, a fragmentului, a oricărui text poetic semnificativ nu poate face abstracție de acest adevăr esențial. În orice punct al spațiului poetic te-ai afla, eşti în acelaşi timp şi în centrul lui, prin filiații secrete, printr-o circularitate ce edifică întregul, prin fenomenul de ubicuitate a câmpului imaginar, creat aici într-un paralelism deplin cu al creației inițiale. De aceea, de la tema dominantă, a timpului, care creează şi acoperă acest univers de semne şi de splendori ale creației, până la ultimul element al cadrului poetic există trasee directe, prin care circulă aceleaşi seve poetice. Între glasul codrului şi vocea Demiurgului, între susurul izvorului şi „lunga timpului cărare" există o linie semantică directă, evocatoare a întregului traseu. Eminescu a înțeles cel mai bine legitățile genezei universurilor paralele, real şi poetic, punctul genuin, unic, al imensului efort de creație demiurgică a lumilor pe care îl repetă poetul. Analiza poemelor eminesciene, a marilor capodopere, dar şi a celor de completare, de nuanțare a cadrului general, a filigranelor de conexiune, nu poate evita referințele mai largi, contingențele cu marile viziuni poetice. Analiza, chiar în şcoală, a unei poezii eminesciene nu poate rămâne la nivelul terestru al constatărilor şi al afirmațiilor trunchiate, în orizonturi limitate, ci trebuie să aibă în permanență perspectiva înaltului, a marilor conexiuni tematice, a revelațiilor profunde.

SUPRATEMA TIMPULUI. E tema cea mai cuprinzătoare, integratoare, a universului poetic eminescian. De la ea porneşte marea geneză a operei şi la ea se întoarce fiecare detaliu, aici se revarsă toate semnificațiile majore ale temelor subsumate, ale marilor viziuni poetice. Viziunea eminesciană asupra timpului depăşeşte cu mult epoca lui de creație, anticipând marile teorii relativiste ale secolului următor şi concepțiile cosmogonice ale fizicii actuale. E tot mai clar azi că termenul, conceptul de lume, de univers presupune „aşezarea spațialului (perceptibil senzorial) într-un ansamblu de relații temporale" (Elena Tacciu). Timpul, ca materialitate a succesiunii şi a simultaneității, ca timp cosmic, atomic, biologic, dar şi ca mare mister al trăirilor subiective, guvernează existența universală, infinitul mare şi infinitul mic, unificând, dirijând, prin simetrie, toate procesele, toate metamorfozele: „Timp linear, timp circular (garanție a întoarcerii), durată, eternitate, devenire, repaos, ritmuri ale timpului mic omenesc, ritmuri ale timpului cosmic, timp crescând ireversibil, oprimator ca în finalul sonetului «Trecut-au anii...», timp reversibil ca în «Sărmanul Dionis», *vreme* şi *veac*, vreme care vremuieşte..." (Zoe Dumitrescu-Buşulenga).

Tema timpului foloseşte un instrumentar complex de motive prin care se ilustrează: **simboluri ale eternității**: în plan cosmic, cerul, stelele, luceferii, luna; în planul terestru, codrul, muntele, stânca, marea, izvoarele, în genere acvaticul în zbatere continuă şi în nesfârşită, heracliteană curgere; **simboluri ale efemerității**: clipa din „Glossă", „o oră de amor", motivul *panta rhei* („toate curg"), rătăcirea terestră, vremelnicia umană, norocul, jocul de măşti, lumea ca teatru.

Scanned with OKEN Scanner

GENIUL. Temei timpului i se suprapune perfect marea **temă a geniului**, cel care creează timpul şi îl stăpâneşte (geniul suprem, demiurgic, Dumnezeu), cel ce încearcă, fără succes, să-l schimbe (hyper-eonul, Hyperion), şi, în al treilea rând, în ipostază umană, cel care îl gândeşte, îl reprezintă în mari viziuni cosmogonice, încercând să-i dezlege marile mistere, bătrânul dascăl sau poetul romantic. Geniul romantic are „facultatea divină" a percepţiei universalităţii şi de aceea poetul, ca factor al contemplării simbolurilor eterne ale lumii, supuse eroziunii continue a timpului, adoptă diferite ipostaze şi registre stilistice: **geniu nefericit**, inadaptabil unei lumi mediocre, care adoptă **ironia** şi **sarcasmul**, ca atitudine socială, sau **scepticismul**, **resemnarea** şi **melancolia**, ca stări de spirit individuale.

Fiecare dintre aceste personaje are, în creaţia eminesciană, roluri bine determinate, cu reprezentări poetice pe măsură. Dacă primele două fac parte din ierarhia cosmică a eonilor, ilustrată edificator în „Luceafărul", poetului îi revine rolul marelui efort imaginativ, al proiecţiei în spaţiul imaginar a înseşi creaţiei lumii, a universului, repetând în sens mitic creaţia originară. De aceea, Eminescu explorează tema **geniului poetic**, care poate da reprezentări concrete succesiunii temporale în marile procese ale creaţiei universale.

Supratema timpului îşi urmează astfel decelarea logică (şi poetică) în două laturi esenţiale ale acţiunii temporale: cosmogonia şi sociogonia, creaţia lumii şi creaţia omului, a societăţii umane. „Scrisoarea I" şi „Rugăciunea unui dac", pe de o parte, „Memento mori", pe de altă parte, ilustrează, în viziune romantică de cea mai pură vibraţie, cele două mari coloane tematice ale imensului edificiu poetic eminescian. Numeroase alte poezii completează tematic şi imagistic implicaţiile de nuanţă ale temporalităţii asupra destinului uman cuprins între aceste coordonate existenţiale.

COSMOGONIA. Poemul cosmogonic „Scrisoarea I" cuprinde marile viziuni eminesciene asupra spaţiului şi timpului cosmic, asupra naşterii şi stingerii lumilor, prelucrând poetic mari mituri ale omenirii, dar anticipând şi teorii foarte moderne din fizica secolului XX. Mitul creaţiei, preluat din „Imnul creaţiunii" din „Rig-Veda", se suprapune peste imaginea modernă a Big-Bang-ului iniţial, a marii explozii care a proiectat lumile în spaţiu până la un punct inerţial, după care urmează prăbuşirea către punctul genuin, contragerea în neantul primar, antrenând anularea spaţiului şi a timpului: „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie".

SOCIOGONIA. Naşterea şi evoluţia societăţilor umane urmează aceeaşi linie temporală ireversibilă, cu fenomene entropice, din poemele cosmogonice. Chiar în „Scrisoarea I", raportate la scară cosmică, societăţile umane, „microscopice popoare", erau supuse deriziunii timpului, destinul uman stând sub semnul tragicei condiţii a efemerităţii. „Memento mori", poem sociogonic în spirit romantic, asemănător cu „Legenda secolelor" a lui Victor Hugo, dezvoltă perspectiva şi acutizează privirea sceptică a poetului asupra evoluţiei societăţii umane.

Tema sociogonică eminesciană se susţine prin motive poetice de mare efect şi cu largă circulaţie în literatura lumii. Motivul *ubi sunt*, întâlnit încă în versetele biblice („Isaia", XXIII, 18), la Lucreţiu („De rerum natura") sau în „Viiaţa lumii" a lui Miron Costin, găseşte ilustrare în trecerea succesivă în neant a societăţilor umane din „Memento mori" şi în filozofarea sceptică a poetului asupra sorţii omeneşti. Motivul *ubi sunt* se nuanţează prin variantele sale, *vanitas vanitatum vanitas* şi *fortuna labilis*, al sorţii schimbătoare, acesta ilustrat la nivel individual în „O, rămâi" şi în „Revedere". Privind în urmă, învins de trecerea timpului, omul înregistrează inutilitatea eforturilor sale, din marile înfăptuiri ale secolelor rămânând numai ruine.

TEMA RUINELOR. Frecventată de romantici, mai mult ca filozofare, ca lamentare a omului pe pietrele timpului, tema este extinsă în poezia eminesciană la scară universală. „Memento mori" aparţine astfel prin excelenţă viziunii ruinistice asupra lumii, în corespondenţă cu finalul „Scrisorii I". Invocaţia cvasi-homerică de la începutul poemului, „Mergi, tu, luntre-a vieţii mele, pe-a visării lucii valuri", declanşează marele vis romantic eminescian, în timpul

Scanned with OKEN Scanner

căruia eul poetic călătorește de-a lungul istoriei umane, asistând la aneantizarea implacabilă a civilizației. Răsar astfel, din negura timpului, Babilonul („cetate mândră", „cu o mare de palate", „cu muri lungi cât patru zile"), „Libanonul", „Egipetul" (singurul fragment publicat în timpul vieții poetului), Grecia antică, marile lupte pentru cucerirea Daciei. Peste tot, aceeași distrugere, sub efectul timpului, a civilizației. Eminescu, spre deosebire de Hrisoverghi, Heliade, Cârlova, Alexandrescu, care scriseseră și ei pe aceeași temă, se detașează de obiectul concret al observației ruinistice, de lamentarea zadarnică pe pietrele clădite de om. În această privință, consideră Elena Tacciu, el este superior chiar lui Volney și Victor Hugo, sublimând tema ruinelor prin tema visului și a marilor viziuni uranice. Domul carpatin, patrie mitică ideală, formată din codri și din stânci protectoare, țara legendară a lui Decebal, este supus distrugerii. Zeii Daciei se retrag în ocean, codrul-cetate („Mușatin și codrul": „Și să știi, iubite frate,/ Că nu-s codru, ci cetate"), se cufundă în mutenie, înfruntând aprigele veacuri viitoare. Dar Eminescu are, în plus, viziunea marii distrugeri uranice, a Universului. Domul uranic, „unde secolii se torc", este cuprins, în finalul marii „Diorame", de flăcări, iar „timpul mort și-întinde membrii și devine vecinicie". Prin tema ruinelor, sublimată mitic și împinsă până la ultimele consecințe, Eminescu duce la apogeu un motiv romantic de cea mai largă circulație.

ISTORIA. În curgerea heracliteană a vremii, pe motivul *panta rhei*, cu rezonanță umană atât asupra eului individual, cât și asupra celui colectiv, se alcătuiește timpul istoric, care își poate găsi, în entropia lui devastatoare, un punct de oprire, de regenerare. Eminescu îl identifică în lumea mitică a Daciei preistorice, pe care își întemeiază mithosul național. Dacia este, în poezia lui Eminescu, imaginea ideală a statului arhaic, natural, generator de sacralitate. Însăși natura ei, fixată în simboluri eterne ale cadrului terestru și cosmic exprimând vârsta mitică a marilor întemeieri, se constituie în imaginea unui paradis terestru: spațiul este ondulat într-o perspectivă infinită („Munți se nalță, văi coboară"), un tărâm străbătut de „fluviul cântării", având contingență cosmică printr-un *axis mundi*, muntele vrăjit care marchează centrul sacru al universului. „Trăind vârsta mitului, spune Ioana Em. Petrescu, Dacia nu poartă în sine germenii distrugerii și moartea ei nu poate veni decât dinafară, adusă de civilizația «istorică» triumfătoare." **Mitul Daciei** este cea mai frumoasă reprezentare metaforică a istoriei naționale, în care întregul peisaj se convertește în motive și simboluri ale permanenței.

Cucerirea romană marchează, în acest spațiu paradiziac, declanșarea entropiei temporale, începutul destrămării unei alcătuiri perfecte. **Motivul codrului**, dom natural încărcat cu puternice conotații istorice, este patria ideală a lui Decebal, închisă, în fața cuceririi romane, în somnie și în mit, ca într-o vrajă. Codrul devine o cetate vegetală misterioasă, cu bolți de ramuri și stâlpi din trunchiuri groase, înfruntând veacurile viitoare, așteptând un nou erou care, la sunetul de corn, să înfrângă vraja și să o ridice din nou la luptă, moment prezentat în „Mușatin și codrul": „Căci să știi, iubite frate,/ Că nu-s codru, ci cetate,/ Dar vrăjit eu sunt de mult,/ Până când o să ascult/ Răsunând din deal în deal/ Cornul mândru triumfal/ Al craiului Decebal./ Atunci trunchii-mi s-or desface/ Și-n palate s-or preface,/ Vei vedea ieșind din ele/ Mii copile tinerele/ Și din brazii cât de mici/ Vei vedea ieșind voinici,/ Căci la sunetul de corn/ Toate-n viață se întorn.".

Cu **motivul eroului mesianic** începe vârsta eroică a istoriei, ilustrată în ciclul dramatic al Mușatinilor și în „Scrisoarea III". Mircea și Ștefan sunt domnii legendari, „întemeietori de țară, dătători de legi și datini", cu un profund sentiment patriotic, **motivul patriei** fiind întemeiat pe o arhaitate adânc înrădăcinată în istorie. Mircea are sentimentul patriei, „conștiința apartenenței la pământul dacic și, prin această apartenență, conștiința integrării în ordinea cosmică" (Ioana Em. Petrescu). Translația în prezent înregistrează, prin antiteză, în partea a doua a „Scrisorii III", degradarea timpului mitic și a celui eroic, pierderea sentimentului patriei, substituit „printr-un joc de «măști», în care sentimentul pierdut e mimat și parodiat prin mimare".

Scanned with OKEN Scanner

Există, la Eminescu, o convergență ideală a motivelor, prin atribuirea de funcții multiple, plurisemantismul făcându-le funcționale în ilustrarea mai multor teme poetice. Codrul, care în latură istorică este parte integrantă a patriei, cetate ideală, fiind de pildă primul care dă, în „Scrisoarea III", semnalul luptei împotriva dușmanilor („Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari."), devine în tema iubirii cadru protector și un refugiu atemporal în spațiul paradiziac al naturii.

NATURA. Creația divină, urmată în plan secund de cea poetică, cu atât mai mult a poetului romantic, presupune, în ultimă instanță, prin secvențializare temporală și multiplicitate a formelor, **materializarea universului**. Spațiul poetic eminescian are tentația cuprinderii demiurgice, de a „ritma în volume colosale vidul, aerul selenar sau solar, luna, sorii, lumina, norii, stelele, mineralizându-le și solidificându-le în domuri metamorfice", într-o „arhitectură oniric-cosmică fără egal [...] în imaginația literară a lumii" (Elena Tacciu). **Motivele**, simbolurile esențiale ale **cosmicului** sunt: **stelele**, întrupare a spiritului universal, care exercită atracția ascensională, dar și expresie a destinului uman, protejat de „stele cu noroc"; **luna**, cu o simbolistică bogată, prin reflectare în elementele telurice, **apă**, **argint**, **ghețuri**, **zăpadă**, dar și simbol al conștiinței universale, fiind „atotștiutoarea" destinelor, martor preistoric ce călăuzește „singurătăți de mișcătoare valuri" sau creează „visul neființei", prin luminescența minerală a plutirii line; **cerul**, cu o imagine organizată printr-o simbolistică telurică, „a cerului câmpie", „a chaosului văi", spațiu care invită la călătoria către punctul prim al creației, acolo unde „nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Iar vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște." („Luceafărul"); **domul uranic**, „figura centrală a imaginarului eminescian" (Elena Tacciu), sinteză a cerului cu pământul.

Perspectiva ascensională a spațiului poetic eminescian, concordantă cu ceea ce Gaston Bachelard definea mai târziu „psihism ascensional", cuprinde simbolurile dematerializării telurice, ale desprinderii de atracția chtonică: **reveria**, **oniricul**, **somnul** și **visul romantic**, toate așezate sub poetica aripii și sub semnul **zborului cosmic**, dus până la adâncurile genuine ale cosmosului.

Materialitatea grea, uneori obositoare și înăbușitoare, se adună în sfera telurică a naturii, sub efectul elementelor primare pământene, îndeosebi apa și pământul, mai puțin aerul și focul, care figurează îndeosebi psihismul ascensional, înălțarea către zonele uranice sau către spiritul universal. Natura terestră este văzută în dublă ipostază, în deplină concordanță cu simbolurile temporale și cu implicațiile destinului uman, perceput în ipostază de om „trecător/ Pă pământ rătăcitor". Mai întâi o **natură sălbatică**, purtând, în viziune viguros romantică, semnele **gigantescului** și ale **grandiosului**, perpetuată din vremea Daciei mitice, în care însuși **muntele** devine „frunte gânditoare" (iar **codrul** este „bătut de gânduri"), sediu al magilor și al spiritelor romantice, ca în „Strigoii", „Memento mori", „Povestea magului călător în stele". În al doilea rând, o **natură ocrotitoare**, mai calmă, specifică antumelor, topos al unui timp etern, ca în „Fiind băiet păduri cutreieram" sau „O, rămâi", ori cadru erotizat, ca în majoritatea poeziilor de dragoste. Dominant este aici **motivul codrului** sau **al pădurii**, spațiu edenic cu întregul câmp de motive subsumate, **izvoarele**, **lacul** (elementul acvatic), **teiul**, **salcâmul**, **ramul** (elementul vegetal), **aerul**, **vântul** („blânda batere de vânt"), modulate sonor în **sunetul de bucium** sau **de corn**, ca o dulce chemare către moarte, natura devenind **mormânt vegetal**, vegheat de elemente simbolice ale eternității, **marea**, **cerul senin**, **luceferii**, ca în poemul „Mai am un singur dor", „poem al somnului mioritic în elemente" (Elena Tacciu).

Așadar, mare poet romantic, Eminescu a cântat, cu virtuți excepționale, natura. În special natura poetizată în postume, potențată de elanuri existențiale, îmbibată de somnie și mit, prevestitoare de moarte, prin tulburătoarea chemare a „dulcelui corn", este cea mai autentică poezie romantică din câte s-au scris vreodată în literatura română. Sentimentul tragic al romanticului însingurat în natură, tentat de contopirea cu cosmosul, cu elementele, plânsul din

Scanned with OKEN Scanner

intermundii al creatorului, singular şi neauzit („De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-şi"), explică cele mai pure intenţii romantice. În postume, în laboratorul platonic al creaţiei (I. Negoiţescu), se figurează o natură pletorică, florală, dezvoltată nelimitat, în contingenţă cu lumea visului şi cu marile nelinişti existenţiale („Iar tei cu frunza lată, cu flori până-n pământ,/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt"). I. Negoiţescu consideră că, datorită înclinaţiilor clasiciste ale lui Maiorescu, poetul a fost nevoit să-şi cenzureze pornirile unei poezii pure, stilizând şi convenţionalizând imaginea teiului şi, în genere, a naturii. De altfel, eseistul observă (când împarte creaţia poetului în **neptunică** şi **plutonică**): „Faţa lui Eminescu e dublă: o dată priveşte spre noaptea comună a vegherii, a naturii şi a umanităţii, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vârstelor eterne şi a geniilor romantice".

EROSUL. Orice creaţie presupune extensia Totului, separare, scindare, dar şi prima tensiune a părţilor, atracţia reciprocă pentru refacerea armoniei pierdute. Iubirea este cea mai veche temă literară, înscrisă, în forme arhaice, arhetipale, în toate mitologiile lumii. Iubirea începe cu însăşi Creaţia, cerul şi pământul dobândind, în variantă primară, atribute antropomorfe, distribuite după principiile masculin şi feminin. În mitologia greacă, Uranus este cerul, puterea supremă, creatoare de timp şi de spaţiu, iar Geea este pământul, principiul feminin, fertil, al perpetuării vieţii. Cosmogonia însăşi pare să fie creatoare de **tensiune erotică la scară cosmică**, datorată separării unui întreg în cele două principii ordonatoare în Univers, care năzuiesc însă la armonia iniţială, vădită în toate marile poeme ale omenirii. „Luceafărul" este construit, în liniile lui profunde, pe această ipostazare, „dialectica sferelor uranică şi telurică", simbol mitologic, reactivat şi consacrat de romantici, e o expresie a **„erosului cosmic"** (Elena Tacciu), prin magnetismul lor reciproc. Atracţia erotică este expresia unei nostalgice năzuinţe de întoarcere în timpul primordial şi, raportată la scară cosmică, o expresie a atracţiei universale.

Pe această schemă arhetipală se construiesc marile poveşti de dragoste, desprinse din mitologie, până la cele terestre şi deplin demitizate din vremurile moderne. Miturile consacră marile cupluri unite printr-o dragoste care învinge timpul, supusă uneori la mari încercări sau la sacrificii de multe ori cu deznodământ tragic, semnificând o cădere din condiţia arhetipală şi eternă a omului. Cuplul adamic, primordialii Adam şi Eva sacrifică pentru dragoste, pentru cunoaşterea de sine prin sentimentul erotic, însăşi condiţia eternă, paradiziacă a omului, declanşând marea dramă a umanităţii, care încearcă, prin sentimentul înălţător al iubirii, întoarcerea la starea iniţială şi redobândirea graţiei divine.

În poezia eminesciană sunt ilustrate cele mai sugestive ipostaze ale manifestării sentimentului erotic. Mai întâi, în sensul fundamental exprimat mai sus, iubirea „ca rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică" (Ioana Em. Petrescu), îndeosebi în idile, prin somnul îndrăgostiţilor în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduţi pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri", îngropaţi în flori de tei, cuprinşi de starea de „farmec" a timpului ce şi-a oprit trecerea, similar timpului primordial. Este iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi pletorice, elementele naturii dobândind starea de primordialitate, ca în „Sărmanul Dionis" (edenul selenar) sau în „Cezara", în arhetipala insulă a lui Euthanasius (edenul terestru).

Eminescu ilustrează şi **iubirea demonică**, derivată din temele neguroase ale romantismului european, prin **mitul strigoiului**, întâlnit în „Strigoii", în „Sarmis", în unele proiecte rămase neterminate, cu sorginte în balada „Lenore" a germanului Gottfried August Bürger. Despre strigoi scriseseră în literatura română Asachi, Alecsandri (excelente ca ritm şi macabru „Baba Cloanţa", „Noaptea sfântului Andrii"), Bolintineanu („Mihnea şi Baba"). Eminescu menţine cavalcada nocturnă, sublunară, învăluită în mit şi poezie, dar, spre deosebire de Bürger şi de poeţii români amintiţi, estompează tragicul şi macabrul, convertindu-le în mit, în aspiraţie către moarte pentru împlinirea absolută a erosului, ilustrând un motiv romantic, **corelaţia dintre Eros şi Thanatos**. Arald îşi urmează în moarte iubita, frumoasa regină

Scanned with OKEN Scanner

dunăreană Maria. Prin magul păgân, dizolvat într-un peisaj montan arhaic, singurul care cunoaşte taina eternităţii iubirii, „Strigoii" continuă mitosul dacic clădit în „Memento mori", potenţându-l cu noi semnificaţii.

Un demonism atenuat, metamorfozat, se insinuează, prin **mitul îngerului căzut**, în „Călin (file din poveste)" şi în „Luceafărul". Motivul, de o mare circulaţie, cu origine biblică (pedepsirea îngerilor răzvrătiţi), este supus transformărilor prin Dante şi Milton („Paradisul pierdut"), ajungând în romantism, prin „La Fin de Satan" al lui Hugo, „Elóa", de Vigny, „Demonul" lui Lermontov, la o inversare totală a termenilor de bine şi de rău. De la actul justiţiar divin, menţionat încă de Dante şi Milton, în romantism demonul tinde să devină un personaj pozitiv, care ar fi revoluţionat lumea, dacă nu ar fi existat o forţă de reacţiune, oprimatoare, însuşi Dumnezeu. Pe plan general, în romantism, prin scindarea divinităţii în seraf şi demon, între aceştia continuă să se manifeste o atracţie irezistibilă: seraful, visând redempţiunea divină, se îndrăgosteşte fără scăpare de opusul său. Dacă la Heliade, în „Zburătorul", manifestările Floricăi sunt numai de ordin senzual (în genul poeziei safice), la Eminescu atracţia erotică implică mari idei filozofice, renunţări concepute la scară cosmică. Luceafărul nu mai este un răzvrătit, e un hyper-eon, aşezat în ierarhia cosmică aproape de Dumnezeu, dar, prin tentaţiile sale erotice, se manifestă şi ca un Zburător. El apare din mare, de aici putându-se trage şi o concluzie folclorică: o Ştimă a apelor, un „Cel din tău" există şi în eresurile populare, după cum apariţiile sub formă de sul de foc, de fulger, imaginate în gândirea mitică, figurează în poem ipostaza uranică a Luceafărului. Zburătorul lui Eminescu din „Călin (file din poveste)" devine genial în „Luceafărul", la el criza erotică fiind numai temporară. „Luceafărul – spune G. Călinescu – este mintea contemplativă, apolinică, cu o scurtă criză dionisiacă, repede depăşită prin dilatarea acelui epifenomen care se cheamă conştiinţă". El nu se răzvrăteşte, ca Arhanghelul lui Hugo, împotriva conştiinţei demiurgice, ci împotriva lumii nedemne de purificare, de înălţare la divinitate.

Erosul, ca mijloc de eliberare de povara temporalităţii, prin evadare în natură sau prin reintegrare divină a fiinţelor, întoarce astfel temele şi motivele creaţiei eminesciene în punctul iniţial al genezei lumilor. Timpul, identic uneori cu însăşi divinitatea („Timpul este Demiurg", spune însuşi Eminescu), guvernează marile cicluri ale universului şi destinele umane.

Manualele EDP,
HUMANITAS, SIGMA

LUCEAFĂRUL

Repere analitice

SPECIA LITERARĂ:

- **poem alegoric** destul de întins, care cumulează şi trăsături ale altor specii literare: meditaţia filozofică, idila, pastelul, elegia, satira;
- poemul are o desfăşurare epică uşor perceptibilă, însă cu un cumul de multiple şi profunde semnificaţii;
- **alegoria** este folosită ca o **figură de compoziţie**, care dobândeşte proporţiile unei forme creatoare din care se desprind marile viziuni romantice ale lui Eminescu.

GENEZA POEMULUI:

- schema epică rezultă din prelucrarea unui basm popular cules din Muntenia de germanul Richard Kunisch, „Fata în grădina de aur" („Das Mädchen im goldenen Garten"), şi publicat la Berlin în anul 1861;
- în „Opera lui Mihai Eminescu", G. Călinescu explică modul în care a procedat poetul: „Înlăturând afabulaţia complexă de basm şi oprindu-se numai la episodul zmeului,

Scanned with OKEN Scanner

făcând din Florin un Cătălin, copil de casă, contopind zmeul din basm cu Lucifer din «Miradonis» şi din toată literatura romantică, bizuită pe imagini astrale, Eminescu a compus «Luceafărul», al cărui înţeles simbolic era pus în marginile romanticei definiţii a geniului."

- sensul fundamental al alegoriei îl dă tot Eminescu, printr-o însemnare din manuscrisul 2275: „Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.".

STRUCTURA TEXTULUI:

- poemul are o schemă epică simplă, structurată în patru tablouri, care creează un cadru atemporal, de basm, un basm însă „atipic", care implică de la început spaţii mai puţin obişnuite;
- primul tablou, alcătuit din strofele 1-43, prezintă idila dintre fata „din rude mari împărăteşti" şi Luceafăr; perspectiva este ascensivă, dinspre tărâmul terestru spre spaţiul cosmic; cele două materializări ale Luceafărului sunt neptunică şi uranică, greu suportabile de către fiinţa terestră;
- tablourile următoare, al doilea (strofele 44-64) şi al treilea (strofele 65-85), se situează într-un raport de simultaneitate, dar fără nici o contingenţă între ele; în idila incipientă dintre Cătălin şi Cătălina, terestrul nu se mai relaţionează cu astralul, nici nu este prea bine determinat, fiind sugerate posibile coridoare labirintice de castel, spaţii închise, strâmte, fără comunicare către înalt; al treilea tablou cuprinde imaginea **zborului cosmic**, o culminaţie de viziuni grandioase şi de neobişnuite virtuţi metaforice ale unor cuvinte de o simplitate exemplară;
- în ultimul tablou (strofele 86-98), perspectiva este descendentă, pornind mai întâi din punctul genuin al lumilor, pentru a fixa insignifianţa acelui „pământ rătăcitor", pe care oamenii, ca şi în „Scrisoarea I", „durează-n vânt/ Deşerte idealuri", apoi dintr-un plan mai apropiat sferei terestre, în care se reia imaginea idilei pământene, petrecută într-o atmosferă tipic romantică, nocturnă, ca în „Sara pe deal", în care fata priveşte spre cer, invocând astrele, „stelele cu noroc", pentru a-şi asigura destinul terestru.

TEME ŞI MOTIVE POETICE:

- tema iubirii imposibile dintre o fiinţă pământeană şi o entitate eternă; geniul (reprezentat în două ipostaze, demiurgul, creatorul lumii, şi Hyperion, aflat în imediată apropiere în ierarhia cosmică), timpul uman şi cel universal, relativitatea timpului şi a spaţiului, cosmogonia (naşterea şi stingerea lumilor, a Universului), societatea umană etc.;
- luna, stelele, luceafărul, marea, soarele, oglinda, visul, somnul, codrul, zborul cosmic, fortuna labilis, haosul primordial, lumina etc.

Comentariu literar

Marcat definitiv de însemnele şi de aura capodoperei, poemul „Luceafărul" a generat, de-a lungul timpului, o cantitate considerabilă de interpretări critice. Ca o cometă ce străbate spaţiile astrale, nucleul genuin, luminescent al acesteia trage după sine o imensă trenă de studii şi de analize, unele de mare fineţe şi profunzime, astfel încât un nou demers, chiar cu scop didactic declarat sau poate cu atât mai mult, îşi asumă riscuri şi dificultăţi în plus, din

Scanned with OKEN Scanner

mai multe motive. Unul este al nivelului de comprehensiune la care trebuie să se exercite abordarea analitică, având în vedere simplitatea aparentă a textului şi subtilităţile lui niciodată explorate integral, concreteţea narativă a alegoriei şi sensurile ei profunde, trebuind – într-o structură unitară şi coerentă, instructivă în plan didactic – să fie cuprins un câmp de informaţie suficient pentru a răspunde cât mai multor subiecte posibile. Apoi, un astfel de studiu are şi menirea de a ilustra valoarea de capodoperă a poemului în contextul romantismului românesc şi european şi mai ales preeminenţa poetului român în ilustrarea unor teme şi motive literare de circulaţie universală, superioare, uneori, ca amploare a viziunii poetice, unor opere de incontestabilă notorietate.

Structural, „Luceafărul" este un **poem alegoric** destul de întins, de 98 de strofe, cu o desfăşurare epică uşor perceptibilă, însă cu un cumul de semnificaţii pe care niciun exeget nu poate spune că le-a dus până la capăt. Alegoria trebuie înţeleasă nu în sensul obişnuit, de figură de stil, ci ca o **figură de compoziţie**, care, în cazul de faţă, dobândeşte proporţiile unei forme creatoare din care se desprind marile viziuni romantice ale lui Eminescu. Schema epică este de basm şi rezultă, precum se ştie, chiar din prelucrarea, în forme succesive, a unui basm popular cules din Muntenia de germanul Richard Kunisch, „Fata în grădina de aur" („Das Mädchen im goldenen Garten"), şi publicat la Berlin în anul 1861. În „Opera lui Mihai Eminescu", G. Călinescu explică modul în care a procedat poetul: „Înlăturând afabulaţia complexă de basm şi oprindu-se numai la episodul zmeului, făcând din Florin un Cătălin, copil de casă, contopind zmeul din basm cu Lucifer din «Miradonis» şi din toată literatura romantică, bizuită pe imagini astrale, Eminescu a compus «Luceafărul», al cărui înţeles simbolic era pus în marginile romanticei definiţii a geniului.".

Sensul fundamental al alegoriei îl dă tot Eminescu, prin cunoscuta însemnare din manuscrisul 2275: „Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.".

Mihai Eminescu se află aici, de fapt, în postura ucenicului vrăjitor, care, prin prolifica sa forţă creatoare, dezlănţuie puterile ascunse ale cuvintelor, concentrate în versuri de o limpezime exemplară, de o clasicitate a expresiei rar întâlnită. Imaginea plastică cea mai potrivită pentru a determina poziţia acestei capodopere în constelaţia valorilor este aceea de *black hole*, care absoarbe, de pe vaste întinderi, idei de cea mai diversă şi uneori neaşteptată provenienţă, topindu-le în vastul laborator al creaţiei şi încărcându-le cu marile viziuni creatoare. Poetul priveşte o dată spre folclorul românesc, de unde extrage mituri vechi, în primul rând motivul Zburătorului, dar şi credinţe în demoni acvatici, într-o Ştimă a apelor, un Cel din tău, cu care Luceafărul, în întrupările şi aspiraţiile sale erotice, are asemănări. Pe de altă parte, fiind, cronologic, ultimul mare poet romantic european, când resursele creatoare ale acestui curent erau de mult stinse, Eminescu, prin formaţia sa filozofică şi literară, duce la apogeu teme şi motive romantice de largă circulaţie, unele vechi de când există cugetarea şi literatura, *fortuna labilis*, **cosmogonia**, **zborul intemporal**, **relativitatea timpului** şi a spaţiului, **visul**, **natura**, **dragostea**. Prin vizionarism, Eminescu priveşte însă şi spre viitor, transcende timpul în care a trăit, prefigurând, la modul mitopoetic, ficţional, teorii cosmogonice de cea mai frapantă actualitate. Toate acestea se compun şi se descompun din „Luceafărul" eminescian, într-o sinteză unică şi irepetabilă.

Această imensă pădure de simboluri şi de viziuni lirice profunde se ridică pe o schemă epică simplă, structurată în patru tablouri, într-un cadru atemporal, de basm, un basm însă „atipic", care implică de la început spaţii mai puţin obişnuite. În primul tablou,

Scanned with OKEN Scanner

prefigurat în strofele 1-43 şi cuprinzând idila dintre fata de împărat şi Luceafăr, se deschide o perspectivă ascensivă, dinspre tărâmul terestru spre spaţiul cosmic, fiecare deduse din detalii strict funcţionale poetic. După „Zburătorul" lui Ion Heliade-Rădulescu, „Luceafărul" reia tema iubirii imposibile dintre două fiinţe aparţinând unor lumi diferite, o fiinţă muritoare, deşi mai puţin comună, chiar înzestrată cu atributele unicităţii („Şi era una la părinţi/ Şi mândră-n toate cele,/ Cum e fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele."), alta venind dintr-o lume eternă, pentru care categoriile perisabile, timp, spaţiu, moarte nu există („Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte") sau sunt definite numai din perspectivă umană, terestră. De o parte se aşază spaţiul închis, în care se află fata „din rude mari împărăteşti", pe care nu-l poate părăsi nicicum, un castel enigmatic, la marginea unei mări, dom cu bolţi falnice şi numai cu o fereastră deschisă spre cer, de cealaltă se desfăşoară orizonturile idealităţii, „mişcătoarele cărări" ale infinitului, din care „un mândru chip se-ncheagă", cel al Luceafărului. Elena Tacciu, în „Eminescu. Poezia elementelor", vede, în această ipostazare, „dialectica sferelor uranică şi telurică", simbol mitologic, reactivat şi consacrat de romantici, o expresie a „erosului cosmic", prin magnetismul lor reciproc. Într-adevăr, teluricul şi uranicul sunt două lumi aflate odată, la începutul timpurilor, împreună. Teluricul reprezintă căderea în desuetudine, energia iniţială degradată în materie, ultima treaptă, zice Böhme, a emanaţiei demiurgice, a creaţiei, chiar demers punitiv al mâniei divine; uranicul, în schimb, este celestul mereu în mişcare, energie pură, lumină. Desincronizarea lor temporală, neconcordanţa dintre timpul terestru şi cel cosmic, răsfrântă şi asupra fiinţelor, constituie esenţa dramei erotice pe care o traversează cele două personaje exponenţiale. Atracţia erotică este expresia unei nostalgice întoarceri în timpul primordial şi, raportată la scară cosmică, o expresie a atracţiei universale. Venind din direcţii contrare, fata „din rude mari împărăteşti" aspirând spre înalt, Luceafărul coborând, încercând trăirea şi cunoaşterea pe care le dă situarea în planul terestru şi uman, personajele se determină reciproc, fac un transfer de atribute benefice: ea tinde la condiţia genialităţii şi se salvează de dispreţul de tip schopenhauerian, el încearcă să se împlinească prin iubire: „Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorinţa-i gata;/ El iar, privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata.".

Limita dintre cele două lumi, care uneori se pot astfel întâlni, este **oglinda** subţire **a visului**, motiv prin excelenţă romantic, ce permite conexări altfel imposibile: „Şi din oglindă luminiş/ Pe trupu-i se revarsă"; „Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă,/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă.". **Invocaţia magică**, rostită de două ori identic („– Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă şi în gând/ Şi viaţa-mi luminează!"), se înscrie în tipologia **oglinzii magice**, motiv complex, care ar necesita o demonstraţie mai amplă. Mai important însă este să insistăm asupra altui motiv, al **luminii**, prezent, în diverse expresii poetice, de-a lungul întregului poem. Este vorba, desigur, de lumina originară, ce izvora „în ziua cea de-ntâi", lumina de la capătul timpului şi al lumilor, al cărei purtător este şi Luceafărul-Hyperion, eon situat foarte aproape, în ierarhia cosmică, de Creator. El însuşi este un **luci-fer**, un făcător de lumină, şi invocaţia grea de sensuri a fetei are rostul întoarcerii fiinţei la izvoarele divine, al aşezării vieţii terestre sub semnul unei predestinări benefice. Umplerea de lumină, reenergizarea, reinserţia în etern vizează determinări esenţiale ale fiinţei, spaţiul, spiritul, destinul: „Pătrunde-n **casă** şi în **gând**/ Şi **viaţa**-mi luminează!".

Transgresările uranic-terestru, posibile în plan oniric, în apele adânci ale oglinzii şi ale visului, se asociază, în elanul coborâtor al Luceafărului, potenţat erotic, tot cu efectul metamorfozelor luminii. Dar apropierea dintre cele două lumi stă, tot timpul, sub semnul limitelor de neînlăturat. Fata „din rude mari împărăteşti" – Cătălina nu poate depăşi în

Scanned with OKEN Scanner

niciun fel condiția terestră, nu poate exceda, în sens ascensional, spațiul, îi lipsește zborul, nu se poate sustrage nicidecum forței gravitaționale care o ține înlănțuită în „cercul strâmt". Luceafărul, în schimb, nu se poate elibera de **povara luminii**, echivalentă cu nemurirea. De altfel, Părintele Ceresc tocmai această imposibilitate i-o subliniază: „– Hyperion, ce din genuni/ Răsai c-o-ntreagă lume,/ Nu cere semne şi minuni/ Care n-au chip şi nume."; „Iar tu, Hyperion, rămâi,/ Oriunde ai apune...". De aceea, metamorfozele sale în planul terestru, ca răspuns la chemarea pătimaşă a fetei, dar şi ca impuls erotic propriu, tot mai tulburător pentru o ființă prin excelență apolinică, păstrează, abia conturată sau violent marcată, aura de lumină originară. În prima întrupare, neptuniană, combustia violentă se consumă la început, creând forțele necesare desprinderii, ruperii năprasnice de pe firmament: „El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Şi s-arunca fulgerător,/ Se scufunda în mare". Contactul cu elementul acvatic, neptunian, îi calmează impulsurile erotice, propagate la scară cosmică, îl face mai accesibil condiției terestre sub care se înfățişează fetei. El apare în chipul unui **demon acvatic** („Şi apa unde-au fost căzut/ În cercuri se roteşte,/ Iar din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr creşte."), re-„născut din ape", cu însuşiri de Zburător, ca în „Călin (file din poveste)": „Uşor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestrei/ Şi ține-n mână un toiag/ Încununat cu trestii.". Lumina îi marchează şi acum chipul, dar într-o difuziune discretă, siderală, pulsând în **aura voievodală** în care se prezintă, în părul „de aur moale" şi mai ales în strălucirea demonică a ochilor. Apele oglinzii în care îşi proiectează acest chip virtual atenuează însă culorile, dându-i o paloare ireală, efeminată, serafică, de înger care i se arată fetei în vis: „Iar umbra feței străvezii/ E albă ca de ceară –/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară.".

A doua materializare este mai violentă, incandescentă, concordantă cu tensiunile erotice mai mari acumulate. Desprinderea din sfera aştrilor se face „cu greu", ca şi prima oară, dar acum cu o combustie energetică uriaşă, ce implică fenomene cosmice de mari proporții, plasticizate de Eminescu prin metafore inegalabile, vizionare: „Cum el din cer o auzi,/ Se stinse cu durere,/ Iar ceru-ncepe a roti/ În locul unde piere;// În aer rumene văpăi/ Se-ntind pe lumea-ntreagă,/ Şi din a chaosului văi/ Un mândru chip se-ncheagă.". Luceafărul se înfățişează fetei, de astă dată, cu toată forța virilă a creației originare, cu chip plutonic, fiu al Soarelui şi al nopții primordiale: „Pe negre vițele-i de păr/ Coroana-i arde pare,/ Venea plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare.". Ne putem întreba dacă, în această ipostază demonică, Luceafărul nu aspiră la statutul de răzvrătit împotriva Creatorului, încercând, odată erosul acceptat de fată, împlinit, să preia creația pe cont propriu, prin uriaşul magnetism erotic pe care îl propagă la scară cosmică. În adevăr, absorbția teluricului în punctul genuin, întoarcerea lumilor în locul din care au pornit echivalează, după teoriile astrofizicii moderne, cu o nouă geneză, o nouă proiecție, uriaşă, în spații a galaxiilor. De altfel, este cunoscută, din mitologie, tentația lui Lucifer, primul între îngeri, de a se răzvrăti împotriva lui Dumnezeu şi „Biblia" chiar îl prezintă, ca „făcător de lumină", făuritor al lumilor, deci un posibil substitut al acestuia. De la „Paradisul pierdut" („Paradise lost") al lui Milton, al cărui personaj rebel este Lucifer, mitul îngerului căzut, pedepsit pentru răzvrătire, face o glorioasă carieră în romantism, în „Elóa", de Vigny, „Cain" al lui Byron, „Sfârşitul Satanei" („La Fin de Satan"), de Victor Hugo, „Demonul" lui Lermontov, personaje capabile de mari revolte, cu care Luceafărul eminescian se aseamănă prin înfățişarea demonică, prin frumusețe strălucitoare, ireală, şi prin incandescență astrală. În fine, însuşi Eminescu îl numeşte pe Hyperion „rebel", în versiunea a patra a poemului (publicată în „Almanahul România Jună", din aprilie 1883), prin vocea Demiurgului care îi relevă imposibilitatea morții: „Hyperion, care rebel/ Răsai din lumi cu soare,/ Cine nu are moarte-n el,/ Acela nu mai moare.".

Scanned with OKEN Scanner

Revenind în spațiul oniric al poemului, apropierea maximă a Cătălinei fie de răceala acvatică, fie de focul originar subliniază incongruența dintre cele două lumi, incompatibilitatea comunicării erotice. „Cătălina însă, constată Elena Tacciu în «Mitologie romantică», emanație a timpului finit, nu poate suporta materializările biologice ale eternității, nici glacialul oceanic, nici dezlănțuirea energiei solare." Ea nu poate avea percepția accederii în spațiile oferite de fiecare dată de Luceafăr, imensele hale marine ce amintesc de Walhala zeului Odin sau infinitele spații astrale, ci își reprezintă povestea de iubire în limitele spațiului propriu, terestru, de acum bidimensional, căci elanul ascensiv se curmă prea curând: „Dar dacă vrei cu crezământ/ Să te-ndrăgesc pe tine,/ Tu te coboară pe pământ,/ Fii muritor ca mine.".

Tablourile următoare ale poemului, al doilea (strofele 44-64) și al treilea (strofele 65-85) se situează într-un raport de simultaneitate, dar fără nicio contingență între ele. Terestrul nu se mai relaționează cu astralul, nici nu este prea bine determinat, fiind sugerate posibile coridoare labirintice de castel, spații închise, străbătute, fără comunicare către înalt. Se poate pune chiar întrebarea dacă simultaneitatea temporală este reală sau măcar posibilă, știut fiind că timpul terestru și timpul cosmic sunt relative, urmând alte sfere de coordonație. „Mai multe zile", cât Luceafărul-Hyperion străbate, „gând purtat de dor", galaxiile către originea universului, reprezintă, în planul terestru, un timp suficient pentru împlinirea unei profane povești de dragoste. Această secvență dezvăluie, gradat, o idilă în registru minor, un joc erotic transpus, de la scară cosmică, în salon, salvat însă, prin puritatea vârstei celor doi protagoniști și prin inventivitate ludică, de satira violentă din „Scrisoarea V". Desprinsă din contextul „Luceafărului", idila s-ar putea integra, fără incongruențe, în tema dragostei și a naturii, alături de „Floare albastră" sau „Dorința". Cătălina se prinde în scenariul erotic pentru că are unele similitudini cu cel din spațiul oniric, este o compensație, în regimul diurn, pentru marile tensiuni și aspirații astrale, nocturne. Cătălin, omonimul masculin al propriului nume, este o întrupare erotică reală, egală sieși, poate de o extracție mai joasă („viclean copil de casă", paj, „băiat din flori și de pripas"), ceea ce, la urma urmei, îi poate asigura fetei un anume confort sufletesc, o convalescență binevenită după o iubire pustiitoare. Se repetă, și aici, privirea plină de patos, mai mult o pândă furișată, chemarea erotică, lipsită însă de pulsiuni magice, complicatul joc al dragostei, al gesturilor îndrăznețe sau mai reticente, comparabil, la altă scară, cu tremurul din înalt al Luceafărului. Mai mult, Cătălina retrăiește proiecția unor imagini din copilărie, recuperarea din memorie, pe cale psihanalitică, a unui arhetip, pe care îl echivalează cu aspirațiile prezente: „Încă de mic/ Te cunoșteam pe tine,/ Și guraliv și de nimic,/ Te-ai potrivi cu mine...". Cătălin se dovedește, pe această axă a psihismului abisal (imagini din subconștient – imagini onirice), un terapeut desăvârșit, transferând asupra sa, prin uitare, atributele covârșitoare ale celuilalt și eliberând-o pe fată atât de obsesiile propriului eu („de părinți"), cât și de povara iubirii magice: „Hai ș-om fugi în lume,/ Doar ni s-or pierde urmele/ Și nu ne-or ști de nume,// Căci amândoi vom fi cuminți,/ Vom fi voioși și teferi,/ Vei pierde dorul de părinți/ Și visul de luceferi.".

Imaginea **zborului cosmic**, intemporal, din al treilea tablou reprezintă o culminație de viziuni grandioase și de neobișnuite virtuți metaforice ale unor cuvinte de o simplitate descumpănitoare. Vibrația de cristal a acestora are contingență directă în muzica sferelor, ca o simfonie astrală, cu modulații variabile, orchestrate pe întreaga scară a lumilor. Uvertura este mai abruptă, figurând smulgerea de pe firmament a Luceafărului: „Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe", ca după aceea armoniile sonore să se continue lin, spre stingere, până la ultimele puteri ale sonurilor, „Pân' piere totul, totul", până la golul

Scanned with OKEN Scanner

originar, iar în final să răsune glasul tunător al Demiurgului, care să reumple imensele spații. Acestei armonice vibrații de sonuri i se asociază imagini vizuale care plasticizează, în chip inegalabil în poezia romantică a lumii, spațiile galactice şi neantul, populându-l cu „mări, de-a-notul", cu „a chaosului văi", cu goluri din care nici timpul nu se mai poate naşte. Universul este, pentru Eminescu, mai întâi muzical, abia în al doilea rând vizual, cu forme abia conturate, în stare născândă, predimensionale şi intemporale: „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Iar vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte.".

Aceste metafore esențiale prefigurează, în chip mitopoetic, cele mai noi teorii cosmogonice, modelul secolului al nouăsprezecelea, Kant-Laplace, ca şi filozofiile conexe, îndeosebi a lui Schopenhauer, la care s-a făcut deseori referire, căzând, în cazul poetului român, cu totul în desuetudine. Se poate deduce din „Luceafărul" că universul este conceput ca un spațiu cu dimensiuni înfăşurate unele în altele, fiind mai multe decât cele patru convenționale, şi care, acum, pe Hyperion „îl înconjor/ Ca nişte mări, de-a-notul...". Una dintre acestea, supradimensională, îi permite Luceafărului să ajungă la capătul spațiului şi al timpului, unde se află Stăpânul Absolut, marele Creator, fixându-i, totodată, numele de Hyperion, cel ce merge pe deasupra, care alege totdeauna calea cea mai scurtă. Este vorba de fapt de o scurtcircuitare a spațiului, de ceea ce se numeşte, în termeni moderni, hiperspațiu; Hyperion **nu trece**, **el este** simultan început şi sfârşit, **fulger neîntrerupt** care conexează marginile. De aceea, termenul cel mai potrivit ar fi de **zbor intemporal**, dat de simultaneitatea gândului, care îl imaterializează, îi conferă condiția eternă de existență. Luceafărul se prezintă, în întregul poem, într-o ierarhie bine determinată a stărilor sale: una, cea mai **joasă**, când chiar coboară „în jos" şi se înfățişează fetei de împărat, alta de **luceafăr**, menit să domine cerurile, „Călăuzind singurătăți/ De mişcătoare valuri", alta, în fine, imaterială, energetică, **primordialitate pură**, forma sub care călătoreşte, „gând purtat de dor", străbătând înapoi, în timp, procesul creației: „Vedea, ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau lumine".

Aici se găseşte Părintele Absolut al tuturor universurilor, care ține în mână ansamblul de forțe primordiale, nedecelate, toate puterile posibile, mai puțin materializarea perisabilă a eonilor, a esențelor: „Dar moartea nu se poate...". Demonstrația Demiurgului, la cererea lui Hyperion de a fi dezlegat „de greul negrei vecinicii", reprezintă o proiecție a motivului *fortuna labilis* nu numai asupra condiției umane, antinomică celei eterne („Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte."), ci şi asupra materiei create, asupra galaxiilor, supuse aceleiaşi entropii devastatoare: „Un soare de s-ar stinge-n cer,/ S-aprinde iarăşi soare".

Dacă poemul se deschidea cu o privire ascensională, către spațiile astrale, acum se încheie cu o perspectivă descendentă, mai întâi din punctul genuin al lumilor, pentru a fixa insignifianța acelui „pământ rătăcitor", pe care oamenii, ca şi în „Scrisoarea I", „durează-n vânt/ Deşerte idealuri", apoi dintr-un plan mai apropiat sferei terestre, pentru a se relua tabloul idilei pământene, ultimul al poemului (strofele 86-98), într-o atmosferă tipic romantică, nocturnă, ca în „Sara pe deal", în care fata priveşte spre cer, invocând astrele, „stelele cu noroc", pentru a-şi asigura destinul terestru. Replica finală a Luceafărului, în care fata pământeană este numită „chip de lut", fixat definitiv în cercul îngust al existenței umane, o regresiune în plus pe scara perisabilității materiei, nu este, desigur, o expresie a mâniei divine, ci o concluzie amară asupra tragismului condiției umane: izgonit, în timpul originar, din Paradis, omul nu mai poate accede la actele primordiale ale creației.

Scanned with OKEN Scanner

GENIUL. În poemul „Luceafărul", esențială este **tema romantică a geniului**, a ființei superioare, aflată în ierarhia divină aproape de Dumnezeu, și îndeosebi atracția dintre două ființe aparținând unor lumi diferite, terestră și cosmică, în stare onirică, generând marile viziuni romantice asupra genezei lumilor și asupra zborului intergalactic. De asemenea, romantice sunt trăirile intense, simțurile relativizate, care transcend hotarele sferelor existențiale: hyperionul („cel care merge pe deasupra") suferă materializări și dematerializări repetate, iar zborul său, măturând cu trena de lumină aria inferioară a spațiului comun, creează efecte exuberante, de o energie imensă. De fapt, Luceafărul nu există într-o formă fizică decât în visul Cătălinei, percepția lui fiind mai mult imaterială, singurele tangențe cu lumea simțurilor fiind marcate de efectele de lumină „ne-ntreruptă" pe care le provoacă.

Luceafărul (sau Hyperion) este o entitate superioară a lumii ideale, un hyper-eon, „pe deasupra mergător", depășind treapta materialității primare, înscriindu-se în rândul ființelor nemuritoare, având, în plus, capacitatea de a străbate nestingherit timpul și spațiul. Este un arhanghel cu puteri superioare, cu o percepție profundă a esenței lumii, o parte a însuși spiritului primordial, demiurgic, creator de timp și spațiu. Demiurgul nu își poate nega creațiile transcendentale, personaje care mențin în echilibru lumile inferioare, înscrise în planul divin. De aceea, privarea de nemurire a lui Hyperion reprezintă, într-un plan mai înalt, negarea a înseși esenței Creatorului.

ÎNGERUL ȘI DEMONUL sunt cele două fețe ale aceleiași entități primordiale: demonii provin din îngerii căzuți, care nu mai au puterea de a se ridica în slăvi, dobândind, din această cauză, un statut htonic, rămânând să-și petreacă eternitatea pe pământ. Cele două fețe ale ființei primordiale se constituie în poli care se atrag, se supun unei inerente predeterminări. Atras de ipostaza pământeană, îngerul are aspirații demonice, dar este incapabil să-și nege natura celestă, de aceea oscilațiile între înger și demon sunt frecvente, fluctuând într-o serie de înfățișări ametitoare. Ipostazele de înger și demon arată ambivalența statutului pământean și celest: se știe că demonii pot lua, pentru scurt timp, înfățișări celeste, înșelând pământeanul uimit de acest fapt. De fapt, Luceafărul se comportă, în esență, ca un Zburător: desprins din sfera sa divină, se lasă în voia simțurilor pământene, pentru a cuceri inima fetelor tinere.

PORTRETUL FETEI este ilustrat, în trăsăturile sale definitorii, în primele două strofe ale poemului: „A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată.// Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele,/ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele.".

„A fost odată ca-n poveşti" este o formulă tipică de început de basm. Mihai Eminescu a creat mai multe poezii inspirate din folclor: „Călin (file din poveste)" (având ca punct de plecare un basm popular versificat, „Călin Nebunul"), „Miron și frumoasa fără corp", „Revedere", „Ce te legeni..." etc. În „Luceafărul", proiecția mitică se realizează prin comparația „ca-n poveşti" și adverbul **odată**, care evocă un „timp de altădată", situând epicul poemului *in illo tempore*, timpul nedeterminat, mitic, când aspirațiile magice se puteau împlini. A doua comparație, „ca niciodată", precizează irepetabilitatea fenomenului, caracterul ireversibil al timpului liniar, profan, instalat după ce „timpul sacru", „circular, reversibil și recuperabil" (Mircea Eliade) a fost înlocuit, devenit inoperant după degradarea lumii, marcată de alungarea omului din Paradis.

A doua serie de comparații, „Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele", subliniază unicitatea fetei de împărat, dar o și situează într-un plan de referințe mai înalt decât cel terestru. Poate că aceste comparații reprezintă mai mult, unicitatea ființei umane, cu un destin irepetabil. Fata este „prea frumoasă", atribut compensator pentru destinul său pieritor. Timpul său nu se compară, însă, cu cel al **hyper**-eonului, rezonanță a vechiului nume de Hesperus.

Scanned with OKEN Scanner

RELATIVIZAREA SPAȚIULUI, firească în complicatele și misterioasele fenomene cosmice, conduce și la pierderea sensului noțiunilor de „sus" și „jos", percepția lumii înscriindu-se în alte coordonate decât cele terestre. Dominând spațiul și timpul, Luceafărul se mișcă într-o spațialitate perfectă, în care partea și întregul, centrul și marginea, aproapele și departele se confundă sau se condiționează reciproc, într-un efect de simultaneitate, observabilă mai ales în imaginea zborului către Dumnezeu. Pentru Cătălina însă determinarea spațială își menține reperele terestre, oscilația între cele două puncte spațiale, „jos" și „sus", subliniind antinomia dintre dorința inițială a aspirației către înalt și imposibilitatea de care devine conștientă când iese de sub magia nocturnă a spațiului oniric.

ZBORUL COSMIC. Versurile ce redau imaginea zborului cosmic sunt: „Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe.// Un cer de stele dedesupt,/ Deasupra-i cer de stele –/ Părea un fulger nentrerupt/ Rătăcitor prin ele.// Și din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau lumine".

Pe lângă aspectele analizate în comentariul de mai sus, călătoria Luceafărului se produce parcă în conformitate cu teoriile moderne despre univers (sau multivers, după unele opinii), prin mijlocirea unui **hiperspațiu. Scurtcircuitarea timpului și a spațiului** duce la curbarea lui, la apropierea punctelor celor mai îndepărtate. Faptul că nu se respectă, după teoria relativității, „paradoxul gemenilor" sau „paradoxul lui Langevin" este demonstrat tocmai de întoarcerea lui Hyperion peste câteva zile, deși călătoria fusese la capătul timpului și al spațiului, în **nelocul** unde sălășluiește, **atemporal**, Demiurgul, Creatorul suprem. Timpul comun se dilată: „Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe", luminile devin predominante, fără a se ști dacă traiectoria Luceafărului nu este mai amplă, dacă nu se efectuează pe toată întinderea **nivelului inferior** al multiversului sau dacă are loc pe o simplă linie. Cert este că deasupra și peste tot, în jur, în această înfășurare în propria dimensiune a spațiilor superioare, se află „cer de stele".

Întoarcerea spre „ziua cea dentâi", regresiunea enormă în timp este însoțită de apariția luminilor din haos, conform principiului „Fiat lux!". Legendele creștine vorbesc de un „hău originar", de haosul neguvernat încă de legi, ordonat numai de o Ființă Supremă, care pune în mișcare Cosmosul până la dimensiunile de astăzi. Această voință creatoare dă sens întunericului, ca expresie a Increatului, îl transformă în lumină. Lumina este energia imensă a lumii, necesară pentru ca totul să nu se întoarcă în vid, la starea inițială de liniște. Călătoria Luceafărului în timpul complex, pe scara descendentă a timpului liniar, duce la scoaterea din neant a lumii originare, când „izvorau lumine".

Figurile de stil din acest fragment sunt în genere puține. Comparația cu „un fulger ne-ntrerupt" figurează imaginea dominantă a imensei bolte cosmice scurtcircuitate de imensa explozie de energie. Epitetele „cer de stele", „ne-ntrerupt", substantivale și adjectivale, prezintă zborul fără margini, în sferele celeste, contururile spațiale și imaginile sonore devenind din ce în ce mai stinse. „Rătăcitor" arată caracterul fluctuant al Hyperionului, modul în care își găsește cu greutate drumul în hățișul spațio-temporal. Inversiunea „Porni Luceafărul", ca figură de stil ce constă în inversarea topicii sau ordinii a două cuvinte diferite, în scopul obținerii emfazei, a accentuării ideii poetice, are rolul de a amplifica zborul cosmic intemporal al Luceafărului. Faptul că poetul pornește construcția versului cu verbul de mișcare este semnificativ, sugerând smulgerea de pe firmament a luceafărului, efortul unei decizii cu imense implicații la scară cosmică. Prin însăși imortalitatea sa, luceafărul reprezintă mișcarea perpetuă, care implică marile energii ale universului. Călătoria se face spre punctul genuin al lumii reale, multidimensionale, iar celelalte inversiuni, „a lui aripe", „a chaosului văi", au rolul de a scoate în evidență un aspect sau altul al acestei uriașe dezlănțuiri de forțe, aripile necesare zborului sau plasticizarea inedită a spațiilor cosmice originare, văile de haos de la începutul creației. Ultima inversiune, „Cum izvorau lumine", potențează expresiv nu numai o apropiere de spațiile de început ale timpului

Scanned with OKEN Scanner

cronoliniar, dar şi posibilitatea de întoarcere în timpul primordial, pe treptele adânci ale temporalităţii arhaice, înainte ca timpul cunoscut să se fi creat.

METAFORA „CHIP DE LUT" încheie poemul printr-o întoarcere a imaginii în planul terestru, de la care a pornit întreaga desfăşurare poetică. Asprimea expresiei din replica finală a Luceafărului este interpretabilă, putând fi atât o sugestie a mâniei divine faţă de inconsecvenţa fiinţei umane în raport cu lumea ideală, o coborâre în plus pe scara perisabilităţii materiei, cât şi o undă de compătimire pentru incapacitatea de transcendere a condiţiei umane, de autotransformare. Pentru Hyperion, omul este înscris în tipare ce nu mai reţin caracteristicile creaţiei divine, de unde şi incapacitatea lui de regenerare, de transcendere a morţii. Finalul poemului marchează şi mai puternic **antiteza** dintre personaje, Luceafărul având asupra omului comun, fie cerşetor, fie împărat, posibilitatea transmaterializării, a revenirii la starea superioară de increat, de scânteie năprasnică, rătăcitoare prin univers. Formele sale materiale, aparent terifiante, sunt tocmai „energia condensată", starea semienergetică. Jumătate materie, jumătate energie sau numai energie, el consideră omul biologic „chip de lut", vulnerabil adică, perisabil, supus valurilor timpului.

Eminescu numeşte lumea un „cerc închis", la fel ca existenţialiştii de mai târziu, sugerând lipsa de împlinire şi incapacitatea de evadare, prin durata limitată, prin existenţa morţii. Soarta omului este trecătoare, stă sub semnul norocului, pe când el, eonul, şi-a găsit eliberarea, portiţa de scăpare din „racla" vieţii, învingând timpul. Ca urmare, antinomia **timp uman – timp cosmic** se impune de la sine şi se ilustrează de altfel în întregul poem. „Luceafărul" poate fi privit şi ca o tentativă nereuşită de armonizare a timpului uman cu cel cosmic, ceea ce se încearcă de fapt de-a lungul celor 98 de strofe, prin diversele aspiraţii ale celor două personaje şi prin materializări metaforice de mare expresivitate, inclusiv ale formelor spaţiale. „Cercul vostru strâmt" şi „lumea mea" sunt termenii metaforici prin care antinomia spaţială dobândeşte extremităţile cele mai îndepărtate, în jurul cărora se grupează celelalte reprezentări ale spaţiilor din „Luceafărul". Lor le corespund şi caracteristicile de limitat şi ilimitat, pe pământ totul fiind redus ca dimensiune, închis, fie în castelul singuratic, cu o unică fereastră deschisă spre cer şi culoare întortocheate şi nedefinite, fie în codrul de „mândri tei", expresie a unei efemerităţi vegetale relativizate. Cealaltă lume este însă eternă, a tuturor posibilităţilor, multidimensională, dispărând noţiunile de **sus** şi **jos**, de **sfârşit** şi **început**, temporalitatea însăşi având alte legi de manifestare.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (SIGMA)

Ex. 9/ p. 127. Strofa 78.

Îi este dat acestei capodopere eminesciene, „Luceafărul", să fie o structură artistică perfectă, cu linii şi simetrii de cristal, încât, din orice unghi ar fi privită, să se observe desăvârşirea întregului, pluralitatea de teme şi de motive pe care le cumulează. Eminescu însuşi, reflectând, în „Sărmanul Dionis", la cuprinderea întregului în parte, făcea o observaţie de mare relevanţă filozofică şi estetică, aceea a cuprinderii lui „ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă".

Un „strop de rouă" poate fi, în cazul „Luceafărului" şi într-o astfel de cuprinzătoare reflecţie, şi strofa 78, care ne prilejuieşte observaţiile de faţă şi pe care nu putem să o detaşăm nicidecum de întreaga problematică şi de feeria de imagini artistice a poemului. Lectura ei spontană aminteşte de imaginea planurilor vaste, de infinitul cosmic din apropierea Demiurgului şi de golul originar din care se nasc, ca în „Scrisoarea I", nesfârşitele lumi. Fără voie aproape, trebuie să amintim că ne aflăm propulsaţi pe aripile imensului vis romantic eminescian, generat de aspiraţia prea frumoasei fete de împărat

Scanned with OKEN Scanner

către lumea ideală a aştrilor şi, la fel, de „setea oarbă" a Luceafărului de a i se dărui, din nemurirea sa, „o oră de iubire". Teluric şi cosmic, mişcare şi „repaos", moarte şi nemurire, totul se organizează în constelaţia de idei filozofice şi de motive literare care vin de la vechile mituri până la cugetarea schopenhaueriană, ajungând chiar până la cele mai îndrăzneţe teorii actuale, privitoare la originea Universului, la explozia iniţială şi la contragerea lui în abisul din care s-a născut.

Strofa supusă analizei relevă, în alcătuirea versurilor, antiteza esenţială dintre planul uman şi terestru şi cel universal şi cosmic, pe care se întemeiază întreaga structură a poemului. În plus, se stabileşte o antinomie bine conturată între „ei", oamenii, şi „noi", esenţele din sfera genială şi nemuritoare a Universului, întâlnindu-se, în numai patru versuri, în simplitatea paradoxală a sintaxei eminesciene, cuvinte cu o uimitoare încărcătură semantică şi simbolică: „Ei doar au **stele** cu **noroc**/ Şi **prigoniri de soarte**,/ Noi nu avem nici **timp**, nici **loc**,/ Şi **nu cunoaştem moarte**.".

Fiecare dintre personajele alegorice ale poemului se defineşte, în diferite grade, prin aceşti termeni. Cătălina, „prea frumoasa" „din rude mari împărăteşti", reprezintă condiţia umană care aspiră la idealitate; într-o concepţie mitico-magică, ea crede că pe firmament îi corespunde o stea purtătoare de noroc. Eminescu a dezvoltat, de altfel, corespondenţa om-stea încă de prin 1871, într-un text poetic intitulat „Steaua vieţii"; aici este menţionată cea mai veche formă a invocaţiei pentru coborârea stelei: „Oh, steauă iubită ce-abia stai prin stele,/ Un sfânt ochi de aur ce tremuri în nori,/ Ai milă şi stinge lungi zilele mele –/ Cobori, o, cobori!". Mai explicit este Eminescu în „Povestea magului călător în stele", conceput pe la 1872: „Spun mite – zice singur – că orice om în lume/ Pe-a cerului nemarginі el are-o blândă stea,/ Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-a lui nume,/ Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea [...]// Un om se naşte – un înger o stea din cer aprinde/ Şi pe pământ coboară în corpul lui de lut,/ A gândurilor aripi în om el le întinde/ Şi pune graiul dulce în pieptul lui cel mut./ O candelă a vieţii, de cer steaua depinde/ Şi îmblă scriind soartea a omului născut.".

Aflată la începutul iniţierii erotice, fata încearcă, prin latura pură a fiinţei sale, privind în oglinda visului, să-şi citească soarta, să-şi afle norocul înscris în steaua ei. În poezia eminesciană „norocul" se confundă de obicei cu soarta, exprimând efemeritatea umană în faţa eternităţii naturii şi a Universului. Eminescu a fost adânc cutremurat de contradicţia ireductibilă a fiinţei umane, aceea de a putea cuprinde cu mintea şi de a fi capabil să exprime nesfârşitul spaţiului şi al timpului, dar şi de a avea un trup trecător, de lut, doar un pasager receptacol al fiinţei eterne, situată în sfera genialităţii. În poezia din prima şi din a doua perioadă de creaţie, în care influenţa folclorică se simte mai puternic, eternitatea naturii se exprimă prin imaginea codrului nemuritor care, ca un demiurg din ordinea vieţii vegetale, vede, ca şi Demiurgul din „Luceafărul", efemeritatea fiinţei umane: „Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor,/ Iar noi locului ne ţinem,/ Cum am fost aşa rămânem" („Revedere"). O similitudine aproape perfectă, numai că este proiectată în alte planuri spaţiale şi temporale, o regăsim în strofa 78 din poem. Demiurgul îi invocă lui Hyperion, venit să abdice de la nemurire, soarta trecătoare a oamenilor, norocul întâmplător pe care îl află sau nu, dar mai ales „prigonirile" unei condiţii umane supuse multor vicisitudini. Despre oameni, ştim din strofele învecinate că „Ei numai doar durează-n vânt/ Deşerte idealuri –/ Când valuri află un mormânt,/ Răsar în urmă valuri", că „Din sânul vecinicului ieri/ Trăieşte azi ce moare,/[...] Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte".

Partea a doua a strofei figurează condiţia entităţilor nemuritoare, paticularizată prin ierarhia divină cea mai înaltă, prin Dumnezeu şi Hyperion. Compasiunii pentru destinul uman din primele două versuri i se substituie acum tonul irevocabil al condamnării geniului la nemurire. Verbele sunt, de aceea, la formă negativă, secondate de adverbe cu

Scanned with OKEN Scanner

același sens, negative, **nu** și **nici**, repetate, astfel încât înlătură, din partea celui venit să ceară condiția terestră și trecătoare, orice replică și împotrivire. Stăpânind timpul și spațiul, Hyperion este, în mod paradoxal, independent față de aceste două dimensiuni fundamentale ale Universului. Drept consecință, nu cunoaște moarte.

Tocmai această situare deasupra tuturor elementelor lumii creează echivalența dintre moarte și nemurire, dar și limite ale cunoașterii, din care se naște însăși drama geniului, subliniată, formulată explicit de marele poet: „...dacă geniul nu cunoaște nici moarte și numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe pământ, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 2./ p. 128. Citiți poemul „Scrisoarea I". Puteți face o legătură între „bătrânul dascăl" și Luceafăr?

În poemul „Scrisoarea I", către finalul celui de-al doilea tablou se singularizează portretul „bătrânului dascăl", al omului de geniu, situat deasupra frământărilor mărunte și a patimilor umane; „bătrânul dascăl" este comparabil, în anumite limite, cu Hyperion. Dacă Dumnezeu este geniul suprem, demiurgic, iar Hyperion este situat imediat în descendența sa, ambii fiind nemuritori, geniul în ipostază umană este cel care gândește, care își imaginează creația divină, o reprezintă în mari viziuni cosmogonice, încercând să-i dezlege marile mistere. În „Scrisoarea I", imaginea geniului uman, personaj prin excelență romantic, este remarcabilă, alcătuită prin detalierea **antitezei trup-spirit**, portret fizic-portret moral, polarizată în mari și expresive contraste. Decrepitudinea fizică derivă din ansamblul lumii din care face parte, nepăsătoare față de marile valori, versurile luând o acidă tonalitate satirică: „Iar colo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate,/ Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate/ Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi,/ Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi". Prin contrast, deficiența somatică se compensează prin amplitudine spirituală, printr-o uriașă capacitate de cuprindere gnoseologică: „Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,/ Universul fără margini e în degetul lui mic,/ Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă". Comparațiile unei asemenea puteri sunt de ordin mitologic și filozofic: „Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr./ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.", reprezentarea cosmică a lui Atlas și funcția magică a numărului pitagoreic fiind cele două componente, concretă și abstractă, ale originalei viziuni eminesciene.

Spre deosebire de eternitatea geniilor celeste, destinul geniului uman este supus, în penultimul tablou al poemului, unei degradări vizibile, accelerată de aceleași interese meschine, ale unor inși „mici de zile, mari de patimi", fără identitate („*Unul* e în toți, tot astfel precum *una* e în toate"), de agitația inutilă, de furnicar, a lumii. Deșartă este însăși încercarea dascălului de a trece în eternitate prin numele său scris pe o carte: „Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrânul dascăl?/ Nemurire, se va zice. [...]/ O, sărmane! ții tu minte câte-n lume-ai auzit,/ Ce-ți trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit?", iar naivitatea lui, în această privință, este fără margini: „De-oi muri – își zice-n sine – al meu nume o să-l poarte/ Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe". Singularitatea omului de geniu poate deveni, în posteritate, țința predilectă a contestatarilor, a mediocrizatorilor, a ignoranților de tot felul, prin mai multe modalități de minimalizare. Mai întâi prin ignorarea meritelor reale, de către un pedant din viitor, care „te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,/ În vro notă prizărită sub o pagină neroadă", omul de geniu însuși devenind un nume anonim „pe galbenele file", „mii de coji" ale unor cărți prăfuite, „a tor. arilor bracuri". Bracurile, deșeurile

Scanned with OKEN Scanner

de hârtie, reprezintă la Eminescu imaginea unui **univers degradat**, total diferit de acela în care **cartea lumii şi lumea cărţii**, de pildă la Jorge Luis Borges, se identifică, se confundă. Amintirea numelui poate deveni apoi, într-o demagogică posteritate, nu atât un prilej de glorificare a omului de geniu, ci de amplificare a meritelor celui care îl evocă: „Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,/ Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el", fapt de atâtea ori constatat în cei peste o sută de ani de posteritate eminesciană. Cei mai mulţi şi mai incisivi vor fi însă **detractorii**, cunoscuţi de altfel de poet chiar din timpul vieţii, ajunşi, cu vremea, tot mai numeroşi, mai subtili şi mai insidioşi (culminând, dacă e să ne referim la imediata actualitate, cu recentul „caz" Eminescu creat în 1998 de revista „Dilema"). Lipsiţi de capacitatea de percepţie a marilor viziuni poetice, a timpului cosmic, primordial, receptându-l numai pe cel uman, perisabil („Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înţelege"), contestatarii omului de geniu vor specula tocmai **latura terestră**, **banală** a vieţii sale, uniformizantă: „vor căta vieţii tale/ Să-i găsească pete multe, răutăţi şi mici scandale", vor scoate, ca dintr-o nemeritată cutie a Pandorei, numai „păcatele şi vina,/ Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ". Incapabili să perceapă lumina astrală a operei sale, proiectată în chip benefic asupra întregii lumi, ei vor amplifica amărăciunea poetului romantic, readus, încă o dată, în punctul zero al nimicniciei terestre, conştient că acele „gânduri/ Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri...".

Ex. 3./ p. 128. Tabloul cosmogonic (naşterea lumii, a cosmosului) din „Luceafărul" are unele asemănări cu cel din „Scrisoarea I", din „Rugăciunea unui dac" şi din poemul postum „Povestea magului călător în stele". Căutaţi şi citiţi fragmentele respective.

Creaţia lumii pe care o plasticizează Eminescu este a genunii de ape din versetele biblice, potrivit cărora Duhul Sfânt plutea pe deasupra apelor. „Prăpastia" poate reprezenta negura vremurilor, când lumea încerca să se nască din ea însăşi. „Întunericul" este bezna iniţială, haosul primordial, ce se cerea ordonat prin apariţia luminii. Spre deosebire de Lucian Blaga, care aşază cosmogonia sub semnul luminii, Eminescu porneşte de la întuneric, de la neant şi legi stohastice. Imaginile acestea există şi în vechile scrieri indiene, în „Rig-Veda", în „Imnul creaţiunii", pe care Eminescu chiar l-a tradus în stihuri de o asemănare aproape totală cu versurile din poezie. Scrierea indiană pune în valoare un mit al facerii lumii extrem de interesant: din nemişcarea totală se naşte puterea de germinaţie universală, animată de o forţă fără seamăn, capabilă să structureze materia primordială. Noaptea nu exista, la fel ziua, întunericul şi ziua erau cuvinte lipsite de semnificaţie. Peste tot se manifestă existenţa Unicului, zeul suprem al lumii. Timpul nu există, prin urmare nici nemurirea şi nici moartea. Din perspectiva atemporală, lumea se concentrează într-un imens conglomerat al forţelor increate, care aşteaptă să se transforme în explozii de lumină, în mişcare şi energie.

Ca şi „Imnul creaţiunii", poemele eminesciene amintite vorbesc de momentele originare ale lumilor, într-un segment temporal atât de îndepărtat, încât mintea umană abia îl poate percepe, la Eminescu remarcabilă fiind tocmai **capacitatea poetică de a imagina haosul primordial**. Viziunea cosmogonică a lui Eminescu confirmă şi exprimă în formă poetică, plastică, teoria „primului impuls", potrivit căruia lumea se afla iniţial în nemişcare, în stare latentă, de increat. După acest moment temporal incipient, apare Prima Forţă sau Forţa Originară, declanşând punctul de mişcare, *primum movens*. Teoria aceasta este reluată în fizica modernă şi poartă numele de **Big-Bang**, ceea ce înseamnă Marea Explozie; după acest eveniment, universul se măreşte, numărul dimensiunilor scade la cele cunoscute, patru, celelalte, până la nouă, nemaiputând fi perceptibile, şi lumea apare în forma de astăzi. „Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii" e chiar „atomul primordial", din care se naşte totul. Se observă şi diferenţa între aparenţă, dimensiunea

Scanned with OKEN Scanner

redusă a universului, şi energie, materie ce începe să se degradeze. De aceea, originea, „punctul", e „stăpânul fără margini" al ansamblului fizico-material.

În „Scrisoarea I", interogaţia este mai amplă, fiind adresată neantului şi spiritului uman neliniştit, aflat în faţa enigmelor fundamentale. Lumea poate să aibă originea în „genune", în „prăpastia" primordială, termen metaforic ce sugerează abisul dimensional, sau provine dintr-o dimensiune superioară, ce s-a aplatizat, s-a „redus" în universul cunoscut, putând fi şi un caz particular al unui Întreg ce nu este cognoscibil. Superstringurile din teoria supergravitaţională a fizicii moderne vorbesc de „frecvenţe" pe baza cărora este construită lumea. La originea lumilor toate erau „nefăcute", adică ordinea încă nu domina, haosul nu se transformase în cosmos. Pe măsură ce timpul, mărime apărută din neant, evoluează, se „deşiră", se instaurează şi ordinea, supusă simultan unui proces entropic incipient, din cauza căruia va dispărea mai târziu.

La temelia alcătuirii cosmice se află, în viziune platoniciană, numerele, văzute ca o etapă conceptuală în constituirea cărămizilor universului, a texturii lui materiale. **Unu** implică unicitatea, Totul, **patru** are o simbolistică în lumea fizică; Empedocle vorbea de cele patru elemente fundamentale: apa, aerul, pământul şi focul, „stihii a lumei patru", cum spunea însuşi Eminescu, iar în fizica modernă patru reprezintă forţele fundamentale ale naturii: tare, slabă, gravitaţională şi electromagnetică. Numerele se află şi la baza constantelor care susţin ansamblul cunoscut al universului, fără de care uriaşa construcţie de energie şi de materie nu ar putea rezista. Teoriile moderne, despre constantele lui Boltzmann sau despre forţele de echilibru interatomic, sunt bazate pe numere. Versul lui Eminescu premerge, în mod strălucit, tocmai această realitate a fizicii moderne.

Episodul cosmogonic are la bază un artificiu romantic, **călătoria** mentală, **imaginară**, a bătrânului dascăl de-a lungul timpului, către începuturi, într-un periplu simultan cu alunecarea lunii peste misterele lumii: „Pe când luna străluceşte peste-a tomurilor bracuri,/ Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri". Se deschide astfel, în literatura română, una dintre cele mai originale viziuni poetice asupra cosmogoniei, comparabilă deopotrivă cu mituri străvechi şi cu cele mai noi teorii ale fizicii moderne: „La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă,/ Pe când totul era lipsă de viaţă şi voinţă,/ Când nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns.../ Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns./ Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?". Punctul iniţial de inspiraţie pare să fie „Imnul creaţiunii" din epopeea indiană „Rig-Veda", care conţine idei şi sintagme aproape identice: „Nu era fiinţă, nu era nici nefiinţă atunci... *Unul* respira fără suflare, mişcat de sine însuşi...", dar această viziune cosmogonică ar putea fi mai bine explicitată prin comparaţii semnificative cu opere similare din timpul Renaşterii. Dacă s-ar fi aplecat asupra „Scrisorii I", Georges Poulet i-ar fi găsit, fără îndoială, un loc de frunte în lucrarea sa „Metamorfozele cercului", începută cu Dante, care, în „Divina Comedie", îşi reprezenta divinitatea ca un punct central, imobil şi etern, în jurul căruia se stabilesc cercuri concentrice, puncte de spaţiu şi de timp raportate la centrul primordial. La Maurice Scève, în „Microcosmos", centrul lumilor este „masă de dumnezeire înghemuită", un **Dumnezeu-punct**, care nu a creat încă lumea, dar se poate oricând descentraliza: „prin Nimicul său închis se pecetluia în Întregul său,/ Început de sine fără principiu şi fără capăt". Se recunoaşte aici monada pitagoreică, dar şi „punctul central de unde, printr-o explicitare, va emana cercul cosmic ce se află implicat într-însul: Esenţă plină în sine de infinitate latentă" (Georges Poulet). Ideea unui **Dumnezeu-punct** şi a unui **Dumnezeu-cerc** străbate scrieri din întreaga Renaştere, punctul central şi cercul, apoi sfera, prin relativizare, confundându-se şi devenind suportul filozofic şi poetic al ideii universului infinit care cucereşte treptat gândirea modernă.

Nu ştim dacă Mihai Eminescu cunoştea aceste exemplificări poetice, însă fragmentul genezei din „Scrisoarea I" constituie o strălucită sinteză de **viziuni mitice**, **filozofice** şi

Scanned with OKEN Scanner

poetice asupra cosmogoniei, cu deschidere şi asupra celei mai actuale teorii din fizica modernă, aceea a **Big-Bang**-ului, a marii explozii iniţiale, dintr-un punct de maximă condensare a materiei, din care au pornit cercuri concentrice de galaxii. Acestea, la fel ca în finalul tabloului cosmogonic din poezie, se vor retrage, după un apogeu inerţial, printr-o nouă comprimare, în punctul de origine, când, pentru o clipă, înaintea unei noi pulsaţii, „timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie". Să urmărim versurile eminesciene, în comparaţie cu cele prezentate mai sus: „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,/ Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!.../ Dar deodat-un punct se mişcă... cel dintâi şi singur. Iată-l/ Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl.../ Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii.../ De-atunci negura eternă se desface în făşii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii...". În toate cosmogoniile, întunericul precede lumina, iar dimensiunile nu există, se creează progresiv, fiind cuprinse aprioric în neant, în haos. Chiar în teoriile moderne ale astrofizicii, în teoria Marii Unificări, a diverselor interacţii, slabe, tari, gravitaţionale şi electromagnetice, la început exista un număr mai mare de dimensiuni, unsprezece sau nouă, care dispar pe măsura răcirii Universului, unele din mărimi devenind imperceptibile. Timpul, ca dimensionalitate, nu exista însă înainte de Marea Explozie, **increatul** fiind, prin excelenţă, sediul atemporalităţii.

Din starea iniţială se desprind aşadar mereu alte lumi: „De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute/ Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit,/ Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit.". Însă, în comparaţie cu aceste nebănuite trepte de ierarhie a materiei şi a energiei, antiteza dintre planul terestru şi cel cosmic se amplifică, lumea umană apărând tot mai ignobilă, total minimalizată: „Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,/ Facem pe pământul nostru muşunoaie de furnici". Satira eminesciană împotriva decrepitudinii lumii apare aici la maxima ei virulenţă: în vastitatea spaţiilor, pământul este locuit de „microscopice popoare", în preocupările lor minore, oamenii sunt „muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul", lumea întreagă e „o clipă suspendată" între oceane de întuneric, sub semnul implacabil al sfârşitului, căci, din perspectivă umană, „e vis al nefiinţii universul cel himeric". Civilizaţiile ce se succed de-a lungul timpului pe pământ sunt neînsemnate în raport cu imensitatea de nepătruns a spaţiilor cosmice, care formează lumi în intervale de mii şi mii de ani omeneşti, pentru a se distruge ele înseşi apoi.

Într-un viitor îndepărtat, însuşi uriaşul dom uranic este supus entropiei, destrămării finale. Gândul bătrânului dascăl călătoreşte „mii de veacuri înainte" şi cugetătorul vede cum, potrivit legilor cosmice, soarele însuşi devine o gigantă roşie, se dilată enorm, iar planetele se pierd în spaţiu: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoşi,/ Cum planeţii toţi îngheaţă şi s-azvârl rebeli în spaţ/ Ei, din frânele luminii şi ai soarelui scăpaţi". Eminescu duce astfel până la ultime consecinţe unul dintre cele mai răspândite motive romantice, **motivul ruinelor**, proiectat la scara întregului Univers, peste care se aşterne din nou „eterna pace": „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie". Moartea timpului, transformat în veşnicie, este marele paradox al viziunii cosmogonice eminesciene, justificabil de altfel de fizica modernă, dar această idee nu este exprimată singular, numai în „Scrisoarea I". Domul cosmic are reprezentări incitante pentru imaginaţie şi în „Memento mori", şi aici Eminescu având viziunea marii distrugeri uranice, a Universului. Domul uranic, „unde secolii se torc", este cuprins, în finalul marii „Diorame", de flăcări, iar „timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie".

Scanned with OKEN Scanner

Rosa Del Conte, 1989

„În *Luceafărul* motivul «timpului» constituie adevăratul centru de inspirație. Există un timp astral, divinizat, aproape identificat cu Veşnicia, circularitate pură, identitate. [...] Şi există creația-pulbere, mereu risipită şi mereu adunată, ca un nor de albine roitoare, în ritmul schimbător al trecerii solare."

Elena Tacciu, 1979

„*Luceafărul* poate fi considerat în această lumină o dramă în care cele două elemente, cerul şi pământul, încearcă să-şi inverseze ca personaje simbolice vocațiile, cerul năzuind să se nege pe sine însuşi ca manifestare transcendentală, iar pământul să-şi abroge tendința descendentă, pasivă. Magnetismul lor reciproc, ipostazare a erosului cosmic consacrat de gândirea mitologică, naşte o ruptură ce se rezolvă prin reinstaurarea sferelor inițiale."

Ioana Em. Petrescu, 1978

„Citit tradițional ca o imagine schopenhaueriană a geniului (conform adnotărilor manuscrise eminesciene), *Luceafărul* e interpretat, mai recent, ca «un basm al ființei» [...]. Hyperion, care aspiră zadarnic la liniştea uitării, apare ca un intermediar între «chipurile de lut» ale umanității risipite în timp şi între eternitatea divinității lipsite de chip. Astru sau «gând purtat de dor», înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hyperion apare de fiecare dată altfel...".

Manualul CORINT 1

ODĂ (ÎN METRU ANTIC)

Poezia apare în 1883, în ediția princeps a „Poeziilor" lui Eminescu, şi este o „odă închinată iubirii, morții, singurătății şi indiferenței trufaşe şi salvatoare" (Alain Guillermou), o sinteză remarcabilă, ca şi „Glossă", între concepția existențială a poetului şi ritmurile perfecte, de o clasicitate exemplară, pe care le dobândesc versurile în perioada de maturitate deplină a creației. De la oda dedicată la început, cu circa zece ani mai devreme, împăratului Napoleon, până la aceea închinată, în varianta finală, singurătății, izolării extreme a geniului, perceput anarhic de societatea autarhică, suficientă sieşi, este o cale lungă, dar şi o coincidență de motive mitologice şi de experiențe metrice. Alain Guillermou observă că „oda pentru Napoleon este construită pe o antiteză: un ocean înconjoară leagănul copilului corsican, un alt ocean înconjoară singurătatea morții lui", peisajul Corsicii confundându-se, într-o lumină sumbră, cu acela al insulei Sfânta-Elena: „Leagăn tu avut-ai stâncile mari-n/ Corsica gravă./ Şi în jurul vieții tale-ncepute,/ Negru-oceanul mişcă lume de valuri". Simbolic pentru Cezar, pentru geniul politic, este Oceanus, cu tălăzuirea de valuri ce îl apără şi îl depărtează de „lumea dezlănțuită", de care s-a înstrăinat şi a devenit indiferent. În variante intermediare, damnatul nu mai este Napoleon, ci însuşi poetul, cu drama lui existențială, de suflet exilat pe pământ, o altă insulă, pierdută în oceanul cosmic. De aici se desprind şi se interferează temele dominante ale poeziei, multe parcă sinteze şi concepte filozofice extrase din poemul „Luceafărul": singurătatea geniului într-o lume ostilă, atracția iubirii, care nu aduce decât suferință „dureros de dulce", apoi corelația finală, am zice firească aproape, dintre **eros** şi **thanatos**, experiență ce se învață, cu care de altfel se şi deschide varianta ultimă: „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată". Parcurgând, prin lectură şi prin analiză, această cale, Constantin Noica aprecia că „misteriosul poem zămislit din verbul românesc" simbolizează „drumul spre nemarginI, spre neființă. Cuvântul devine superfluu, muzica sferelor e pură".

Scanned with OKEN Scanner

După un vers magnific, considerat cel mai profund din întreaga literatură română, „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată", prima strofă exprimă, în cuvinte tot atât de memorabile, condiția ideală a geniului, portretul și aspirațiile lui exemplare: „Pururi tânăr, înfășurat în manta-mi,/ Ochii mei nălțam visători la steaua/ Singurătății". Fiecare dintre aceste cuvinte desfășoară miriade nesfârșite de semnificații: **tinerețea veșnică**, sugerată prin numai două cuvinte (adverb și adjectiv), elanul statuar, de siluetă avântată spre înălțimile cosmice („înfășurat în manta-mi"), **orizonturile idealității**, deschise de „ochii visători", **marile spații onirice** spre care se îndreaptă privirea, având în punctul ultim, cel mai înalt, simbolica stea a singurătății geniului, **hyper-eonul**, Luceafărul. Totul aici se înalță, fiecare cuvânt este o treaptă cosmică, traiectoria este a zborului nesfârșit printre aștri.

Eminescu este, în schimb, un **hyper-eon** coborât în plan terestru, convertit la stadiul de muritor, intervenind și aici, în strofa a doua, ca și în „Luceafărul", **criza erotică**, marea atracție a iubirii: „Când deodată tu răsărișI în cale-mi,/ Suferință tu, dureros de dulce...". Motivul poate trimite la o arhaitate absolută, chiar la motivul biblic al cunoașterii și al izgonirii din Paradis, când cuplul adamic, prin cunoașterea dual, a binelui și a răului, începe nesfârșitul calvar al suferinței umane. Versul „Pân-în fund băui voluptatea morții/ Nendurătoare." semnifică suferința supremă, dar poate fi și sacrificiul salvator, un gest cristic în rezonanță cu cel din grădina Ghetsemani, când patima umană și salvarea de păcat implică decizii supreme. Ideea sacrificiului de sine, prin iubire pentru femeie, temă pe deplin romantică, domină de altfel strofele a treia și a patra, ilustrată însă cu exemple clasice din mitologia antică, unele dintre cele mai edificatoare pentru marile suferințe ale dragostei, fiind amintită legenda lui Nessus și a lui Hercule, care moare în chinurile cumplite ale cămășii otrăvite.

Suferința, concept biblic, remodelat în viziune schopenhaueriană, se finalizează astfel prin moarte, fiind liantul dintre eros și thanatos. Spre deosebire de viziunea unui paradis biblic nediferențiat în bine și în rău sau de alte tărâmuri ale fericirii (Tărâmul Preafericiților din Câmpiile Elizee, paradisul celtic, cu femei frumoase și tinere pentru totdeauna, unde singura ocupație a oamenilor o reprezintă petrecerile și celebrarea vieții fără de moarte), la Eminescu pământul este un spațiu al nefericirii totale, prin pierderea atributelor eternității. De aceea, în poezie suferința este personificată, prin adresare directă devenind concretă, materială: „Când deodată tu răsărișI în cale-mi,/ Suferință tu, dureros de dulce.../ Pân-în fund băui voluptatea morții/ Nendurătoare.". Poetul de geniu, omul superior are astfel o etapă terestră, de ispășire a păcatului originar, de crucificare în suferință, în cele mai infernale chinuri: „Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării.". Apoi poate să renască din propria-i cenușă, să se înalțe din nou în sferele celeste: „De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări.../ Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?". Aceasta, nu întâmplător evocată aici, este ea însăși o ființă mitică, singulară, viețuind într-un spațiu aparte, în deșertul Arabiei, într-o *terra incognita*, și într-un timp nedefinit, desigur *in illo tempore*, reînnoindu-și singură eternitatea, prin ardere pe rug, renăscând din propria cenușă, în prospețimea tinereții. Flăcările, plasma reprezintă energia eternă din care se hrănește Cosmosul, căreia i se supune, nu lipsit de îndoieli, de semne de întrebare, și poetul. El arde, adică strălucește deasupra celorlalți, ca Nessus sau ca Hercul „înveninat de haina-i", combustie lăuntrică ce nu poate fi stinsă nici de elementele primordiale, de apele oceanice, proces situat așadar la scară cosmică, la confluența a două sfere, solară și neptunică, alăturate, sursă a focului atomic originar.

„Voluptatea morții" este astfel o sintagmă cu sensuri figurate, un **oximoron**, căci moartea nu poate fi o plăcere, ci, în cel mai bun caz, o contopire cu celălalt tărâm, o întoarcere la

Scanned with OKEN Scanner

spiritul originar. **Moartea-iubită** este o încercare de contopire cu întregul Univers, cu energiile lui majore, un fenomen tulburător, care, prin incapacitatea unei percepții în sens superior, îl situează pe omul de rând dincolo de ierarhia gnoseologică a lumii, după cum spunea Mircea Eliade. Pentru omul de geniu, acesta este un periplu dureros, redat prin versul „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată", dar pentru ființa umană comună e un făgaș ireversibil, similar cu urcușul unui deal, un punct de maxim efort, unde forțele native se manifestă plenar, și o lungă pantă a declinului, marcată de sentimente melancolice și de restriște, de resemnarea omului în fața morții, până la punctul final al extincției. Poetul încă oscilează între aceste alternative, sensul întrebării din strofa a patra, al regenerării ca pasărea Phoenix, fiind dilematic. De aceea, primul vers al poeziei începe cu o negație, „nu credeam", verb luat din sfera biblică, echivalat cu același sens de căutare a divinității. Semantismul verbului „să-nvăț" arată pedeapsa dată omului de după înlocuirea cunoașterii supreme cu logosul, cu rațiunea; „a învăța" este verbul cel mai coborâtor pe scara creației, el sugerând numai repetarea cunoașterii, lipsa de căutare a noului prin efort propriu, stagnarea. Verbul „a muri" pecetluiește soarta omului în planul terestru, inclusiv a omului de geniu, cu deosebirea că nemurirea acestuia la nivel htonian este doar virtuală, numele lui în continuare fiind purtat prin veacuri de operă. De aceea, pentru a se salva de extincția absolută, poetul se singularizează într-o **atitudine apolinică**, de „nepăsare tristă", asemănătoare cu ataraxia Luceafărului, „nemuritor și rece" la tot ce se întâmplă, într-o tinerețe eternă și într-o solitudine totală. „Steaua singurătății" este **metafora izolării**, a refugiului într-un dom atemporal, de unde geniul pare să domine lumea. Finalul poeziei „Ca să pot muri liniștit, pe mine/ Mie redă-mă!" semnifică tocmai reîntoarcerea în sine, în spiritul universal, a acestei entități geniale rătăcite temporar în spațiul terestru, o nouă înălțare la cer, o nouă încercare de mântuire a lumii, de astă dată prin poezie.

OXIMORONUL folosit de poet este suficient de expresiv pentru a contura dimensiunile tragice ale ființei silite să-și privească, prin ochii minții, sfârșitul apropiat. „Voluptatea morții" semnifică pătrunderea într-un alt tărâm, în care omul scapă de tirania trupului incomplet, văzut ca o temniță a sufletului și în care senzațiile sunt extreme. În actul de dispariție a ființei există o voluptate aproape erotică, în baza relației dintre Eros și Thanatos, motiv poetic romantic, voluptate rezultată tocmai din predispoziția poetului de a se contopi cu Întregul și cu natura. Sensul versurilor finale este de liniștire, de acceptare a sorții fără egal. O ființă umană suferă mai multe procese: de neacceptare a fenomenului extincției, de revoltă împotriva sorții nedrepte, apoi de liniștire și așteptare a trecerii în neant, generată în cele din urmă de plictisul existențial. Moartea este și o întoarcere a sufletului uman, parte efemeră a existenței, la spiritul universal, etern. Ființa muritoare a poetului se refugiază astfel, prin moarte, în ipostaza de geniu nemuritor, tânjește, ca pasărea Phoenix, prin combustie proprie, la imortalitate, la existență perpetuă.

Aceeași sete de repaos, de atemporalitate de dinaintea Genezei, este manifestată în poemul „Luceafărul", în care hyper-eonul încearcă să părăsească domul fără timp. al Demiurgului, să nu mai fie supus mișcării eterne. El este născut din atemporalitate tocmai pentru a se mișca fără limite, iar moartea, repaosul nu îi sunt acceptate tocmai din această cauză.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 1)

Ex. 1./ p. 128. Interpretați versul „Nu credeam să-nvăț a muri vrodată" ca pe un aforism independent de restul textului. Motivați asocierea verbelor: *a crede, a învăța, a muri.*

Imperfectul „Nu credeam" deschide meditația pe tema timpului uman, linear, marcat de experiența vieții („să-nvăț") și de perspectiva morții, generalitatea și durata acesteia

Scanned with OKEN Scanner

fiind redate prin infinitivul „a muri" şi prin adverbul „vrodată". Ca timp al duratei, al curgerii eterne, imperfectul, reluat în versul al doilea, „visam", dublat de adverbul „pururi", încearcă să mențină existența umană a geniului în sfera atemporalului, a eternului. Moartea poetului este inițial ipotetică, exprimată prin verbe la modul conjunctiv şi infinitiv, „să-nvăț", „a muri", la fel ca aceea a ciobănaşului mioritic. Intervine însă faptul accidental, unic, paradoxal, suferința, invazia erotică, marcată stilistic prin oximoron, „dureros de dulce", „voluptatea morții", care schimbă registrul temporal al verbelor şi al existenței. Durata se schimbă în acțiune, în surpriză, în trăirea clipei, timpul adecvat fiind acum perfectul simplu, „răsărişi", „băui", acțiuni intense, trăite de aproape, însemnând coborâre din intemporal către un prezent dramatic: „ard", „mă vait", „mă topesc", timp al dramei, al unui zbucium pe măsură. Este redată aici „criza dionisiacă" a geniului (G. Călinescu), datorată condiției sale de eon coborât pe pământ, supus nefericirii şi izolării, ieşit accidental din sfera atemporalității.

Izbăvirea cere o nouă probă a focului originar, o reconvertire mitică asemenea celei a păsării Phoenix, dorită, cerută prin verbe la conjunctivul cu valoare de imperativ („piară") şi la imperativul propriu-zis, „vino", „redă", reinstaurând linia temporală a duratei, sugerată aici de adverbul iterativ „iar".

Verbele se succed într-o ordine bine determinată, ilustrând alunecarea treptată spre moarte. „Nu credeam", cu formă negativă, la imperfectul durativ, arată o îndelungă meditație asupra destinului, succedat de „a învăța", care indică o întreagă experiență existențială, epuizarea unui întreg proces de cunoaştere, până la ultimul fenomen („să mor"), sfâşietor, al ajungerii în neant, în nimic. Verbele accentuează caracterul liric al poeziei, **de elegie romantică** pe tema *fortuna labilis*, a „sorții schimbătoare".

Ex. 5/ p. 126. Arătați care este rolul trimiterilor mitologice: *Nessus, Hercul, Pasărea Phoenix.*

Comparațiile din textul poeziei („ca/ Pasărea Phoenix" şi „...ca Nessus,/ Ori ca Hercul") ne trimit la mitologie, prima la mitul Păsării Phoenix, care a renăscut din propria cenuşă, a doua la conflictul în care Hercule, incitat de soția sa, Deianira, îl omoară cu o săgeată otrăvită pe centaurul Nessus. Aflat în ghearele morții, acesta îi dăruieşte Deianirei o cămaşă înmuiată în sângele lui înveninat, pe care Hercule o îmbracă, murind în flăcări, în chinuri cumplite. Sensul comparației este al chinului nespus ce determină intrarea în neant, modul în care „racla vieții" se închide irepresibil pentru poet, iar sufletul îşi regăseşte libertatea astrală. Cele două nume amintite sunt exemple ale unui concept baroc: **măreție şi decădere**, simbolic pentru existența umană, ternă, supusă aceloraşi banale, dar inevitabile aparențe ale „riturilor de trecere", naştere şi moarte.

Addenda

Eugen Lovinescu, 1999

„Purificat, eliberat de alianțele epice şi de o filosofie prea demonstrativă, poezia merge, acum, spre esențe, spiritualizează emoția şi dă un sens specific noțiunii de dor (pe care a analizat-o bine, în studiul său din 1930, Tudor Vianu), de abstragere din lume şi de suferință romantică. La capătul acestui lirism existențial se află melancolia şi singurătatea geniului din *Odă (în metru antic)*. Poem extraordinar, din care pleacă, probabil, poezia modernă românească. [...]

Od eminesciană care, se ştie, a pornit prin a celebra pe Napoleon, un erou al armelor, şi a devenit o odă a geniului singur, mistuit de propriul vis, o rugă abstractă. Stilisticienii (precedați de G. Ibrăileanu şi stimulați de T. Vianu) semnalează, în legătură cu structura poemului, trecerea de la stilul figurat (imagé) din lirica explozivă din tinerețe la un discurs în

Scanned with OKEN Scanner

care dominante sunt ceea ce în limbaj gramatical se cheamă **figurile gramaticale** (figurile de structură).

[...] poemul tulbură, întâi, prin mândra lui suferință, prin expresia unei superioare întâlniri a spiritului cu nepăsarea tristă. Asta vrea să spună abstragerea geniului, triumful spiritului care își învinge, prin chiar faptul de a-l gândi și a-l cuprinde, tragicul existenței."

Manualele ART,
CORINT 2, EDP

FLOARE ALBASTRĂ

Repere analitice

SEMNIFICAȚIA TITLULUI:

- motivul florii albastre este larg răspândit în literatura romantică europeană, ilustrat cu semnificații multiple în romanul „Heinrich von Ofterdingen", de Novalis;
- **floarea albastră** este chiar simbolul ființei feminine delicate și pline de tandrețe, ce se împlinește prin dragoste, precum o floare crește în razele soarelui.

SPECIA LITERARĂ:

- **meditație** pe tema iubirii, cu elemente de **idilă**, evocând un spațiu paradiziac, cu o natură protectoare, sublimă în primitivitatea ei.

TEME ȘI MOTIVE:

- natura și dragostea; aspirația către o iubire ideală, rămasă neîmplinită, pierdută în umbrele timpului;
- motivele literare sunt ordonate pe cele două planuri ale poeziei:
  - un **plan terestru, un spațiu paradiziac**, cu o natură protectoare, sublimă în primitivitatea ei, în care personajul feminin speră să-și împlinească o iubire senzuală, plină de farmec, cu toate deliciile clipei trecătoare; motive dominante sunt aici: codrul, ca spațiu sacru, luminișul („ochiul de pădure"), izvoarele, balta, trestia, poteca, ramurile („bolțile de frunze"), stânca, prăpastia;
  - **un plan înalt, cosmic**, care deschide orizonturile idealității și ale visării, ale marilor aspirații romantice, specifice poetului de geniu, care meditează asupra marilor enigme ale lumii; motive relevante: stelele, norii, „cerurile nalte", „îndepărtata mare", „câmpiile asire", „piramidele-nvechite".

LIMBAJUL ARTISTIC:

Textul conține o gamă diversificată de figuri de stil care construiesc imaginea complexă a poeziei:

- **interogația** din incipit „– Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?" instituie dialogul liric dintre cei doi îndrăgostiți și dă o primă dimensiune a spațiului poetic, semnificând aspirațiile către înalt ale personajului masculin; fata îndrăgostită încearcă o abstragere a partenerului din sferele celeste ale meditației, o întoarcere către universul terestru, încărcat de simboluri paradiziace;
- spațiile înalte ale imaginației sunt conturate printr-o **enumerație** de simboluri ale eternității: „râuri de soare", „câmpiile asire", „întunecata mare", „piramidele-nvechite";

Scanned with OKEN Scanner

- spațiul terestru și atmosfera idilei nevinovate se alcătuiesc din **elemente-simbol** specifice poeziei eminesciene, potențate prin **epitet** („*întunecata* mare", „prăpastia *măreață*", „balta cea *senină*", „trestia cea *lină*", „*de-aur* părul", „*dulce* minune"), **metaforă** („*râuri* de soare", „*ochi de pădure*"), **comparație** („roșie *ca mărul*", „dulci *ca florile* ascunse"), **personificare** („*izvoare plâng* în vale"), **inversiuni poetice**, destul de numeroase („*a ta* gândire", „*întunecata* mare", „*dulce* netezindu-mi părul", „*de-aur* părul", „cine *treabă are*"), superlative exclamative („*Ce frumoasă, ce nebună*/ E albastra-mi, dulce floare!");
- **rostirea lirică** este simplă, sub influența versului popular, care conține dialog și adresare directă;
- **măsura** este de 7-8 silabe, **rima îmbrățișată**; predomină **ritmul trohaic**, semn al unui patos intens, al manifestării libere a sentimentului de dragoste.

Comentariu literar

Poezia „Floare albastră" este o **meditație pe tema iubirii, o idilă** desfășurată într-un cadru feeric, în care visul romantic prefigurează peisajul, putându-se confunda cu natura. Publicată la 1 aprilie 1873 în revista „Convorbiri literare", „Floare albastră" constituie, cum afirma Vladimir Streinu, „primul mare semn al operei viitoare", structurând viziunea poetică pe două planuri distincte, care se vor aprofunda în marile poeme următoare: un **plan terestru, un spațiu paradiziac**, cu o natură protectoare, sublimă în primitivitatea ei, în care personajul feminin speră să-și împlinească o iubire senzuală, plină de farmec, cu toate deliciile clipei trecătoare; **un plan înalt, cosmic**, care deschide orizonturile idealității și ale visării, ale marilor aspirații romantice, specifice poetului de geniu, care meditează asupra marilor enigme ale lumii. Trecând de poezii ca „Amorul unei marmure" sau „Venere și Madonă", aflăm acum, pentru prima dată, în mod explicit, de o lume a stelelor și a norilor, de cerurile ei înalte, de spații vaste în ordinea cosmică și terestră, figurată prin sintagme caracteristice, „îndepărtata mare", „câmpiile asire", de axele lor de conexiune, „piramidele-nvechite", „vârful lor mare", cărora li se opun, într-o simetrie perfectă, **toposuri ale intimității erotice**, „codrul cu verdeață", „ochiul de pădure", poteca, „bolțile de frunze". De acum încolo, cei doi protagoniști ai idilei eminesciene vor fi stăpâniți de aspirații diferite: el, vizionar, orientat spre înălțimi astrale, simboluri ale ascensiunii, **stele, nori, ceruri nalte, piramide, râuri de soare**, ea, telurică, senzuală, emanând parcă direct din natura originară, dorind o dragoste în care să fie împlinit totul, cu retrageri într-o intimitate absolută, regăsită și în peisajul din jur, **codrul cu verdeață, stânca ce stă să se prăvale, prăpastia măreață. Floarea albastră** este chiar simbolul eului feminin, delicat, plin de tandrețe, ce se împlinește prin dragoste, precum o floare crește în razele soarelui. Ea va fi **roșie ca mărul**, își va juca norocul în dragoste pe un **fir de romaniță**, cei doi vor sta în locuri pe unde nimeni nu a mai umblat înainte, de o frumusețe sălbatică, unde **stânca stă să se prăvale. Reintegrarea în natură**, cadrul benefic pentru iubirile eminesciene, se explică prin ritmurile ei unduitoare, liniștitoare, prin capacitatea paradiziacă de **conservare a timpului**, implicit a ființelor umane care găsesc secreta cale de întoarcere în orizontul mitic, fabulos al naturii primordiale. Simbolul **florii albastre,** luat din „Heinrich von Ofterdingen", de Novalis, înseamnă tocmai conservarea clipei pe panta eternității, prelungirea ei dincolo de limitele necruțătoare ale temporalității.

Ca și în poemul „Luceafărul", definitivat zece ani mai târziu, personajul feminin este cel care, primul, dă glas aspirației erotice: „– Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?/ De nu m-ai uita încalte,/ Sufletul vieții mele// În zadar râuri de soare/

Scanned with OKEN Scanner

Grămădeşti-n a ta gândire/ Şi câmpiile asire/ Şi întunecata mare ", încercând o abstragere a partenerului din sferele celeste ale meditaţiei, o întoarcere către universul terestru, încărcat de simboluri paradiziace, alte ipostaze ale eternităţii, pe care poetul le regretă, revelate, abia în finalul poeziei. Între cei doi protagonişti există o distanţă ce defineşte **coordonatele a două lumi**: el aspiră la lucruri abstracte, încercând să priceapă misterele lumii, intră în **arhaic**, imaginează, prin simboluri relevante, „piramidele-nvechite", „câmpiile asire", perioadele istorice trecute, printr-un proces de remanenţă a **memoriei colective**, ea este stăpânită de un pragmatism senzual de un farmec absolut. Pentru ea, reprezentând principiul feminin autentic, timpul trece repede, enigmele neputând fi descifrate într-o viaţă de om, şi de aceea îşi invită iubitul să vină mai bine „în codrul cu verdeaţă/ Und-izvoare plâng în vale,/ Stânca stă să se prăvale/ În prăpastia măreaţă", într-o singurătate de început de lume, refăcând cuplul adamic ca în grădinile raiului. Timpul, ca atare, se relativizează în apropiere de **codru**, în acest **spaţiu sacru**, obţinând componente dimensionale diferite pentru fiecare dintre ei: ea caută porţile originare ale eternităţii prin **izolare în natură**, ceea ce îi conferă trăsături notabile de personaj romantic, de *donna angelicata* şi de nimfă silvană, el crede că se apropie de lume, de esenţa ei, prin **adâncirea în misterele cosmice** ale spaţiului şi ale timpului, prin resuscitarea simţului istoric, ce nu depinde de trecerea liniară a timpului, numai astfel explicându-se contingenţa poetului cu natura, imaginată ca **o poartă** de legătură cu orice epocă istorică. Neconcordanţa temporală a celor doi protagonişti este aceea care îi face să se despartă, să nu ajungă, în acelaşi timp, la un punct ideal de comuniune erotică.

Cu toate acestea, pentru o clipă, **aspectul ludic al iubirii**, proiectată în spaţiul visului, al dorinţei, învinge desincronizarea funciară a celor doi protagonişti: „De mi-i da o sărutare/ Nime-n lume n-a s-o ştie,/ Căci va fi sub pălărie –/ Ş-apoi cine treabă are!". Singuri în această lume cu atribute de primordialitate, stabilind o conexiune dincolo de orice barieră temporală, ei devin **Adam** şi **Eva**, cuplul idilic paradiziac, într-un **topos sacru**, unde natura s-a cufundat în **primordial**, în care efuziunile sentimentale dobândesc o deplină naturaleţe: „Pe cărare-n bolţi de frunze,/ Apucând spre sat în vale,/ Ne-om da sărutări pe cale,/ Dulci ca florile ascunse.". Mai mult poate decât în alte poezii, în care cadrul natural se învăluie într-o proiecţie a visului erotic („Lacul" sau „Povestea codrului"), în „Floare albastră" întâlnim o disoluţie treptată a chipului iubitei, o retragere misterioasă în spaţiul din care a apărut: „Înc-o gură – şi dispare.../ Ca un stâlp eu stam în lună!/ Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!". Clipa ultimă rămâne cel mai mult în mintea poetului, persistă dureros, se eternizează, pentru că despărţirea este, până la urmă, în cadrul existenţei umane, **o moarte simbolică**: „Şi te-ai dus, dulce minune,/ Ş-a murit iubirea noastră". Acest moment fulgurant relevă tocmai efemeritatea evenimentului, a înseşi clipelor de dragoste, în care fiinţa feminină, eterică, s-a retras în lumea sa ideală, precum făpturile de vis, nimfe sau spiriduşi, care trăiesc în mijlocul naturii, lăsând în urmă numai vraja şi melancolia visului. Protagoniştii părăsesc spaţiul benefic al unei **naturi erotizate**, fiecare în felul său, prin întoarcere în adâncurile tainice ale codrului, ca un duh al pădurii, în cazul iubitei sau, pentru poet, prin reluarea preocupărilor lumii banale, cu rare evadări în idealitate. **Tristeţea** se impune astfel ca stare de fapt a unei **lumi minore**, efemere, sursă de transfigurare poetică a melancoliei.

De fapt, în poezia „Floare albastră" coexistă, în mod aproape paradoxal, cele două extreme ale proiecţiei în eternitate care se vor profila în universul poetic eminescian: **infinitul mare**, profunzimile cosmosului, la care aspiră poetul, bogat ilustrat în textele maturităţii de creaţie, şi **infinitul mic**, spre care îndeamnă personajul feminin, prin retragere în natura eternă, prin pierderea în adâncurile ei neştiute, mediul predilect din

Scanned with OKEN Scanner

„Fiind băiet păduri cutreieram", „Dorința", „O, rămâi". Cu această din urmă poezie, „O, rămâi", similitudinile sunt mai multe, chiar frapante, identificate atât în cele două chemări aproape identice ca expresie şi tonalitate, a pădurii şi a iubitei, cât mai ales în atitudinea poetului, care, într-o sublimă inconştienţă a visului, a aspiraţiilor, părăseşte această lume a cărei eternitate în ordine paradiziacă nu o percepe încă: „Astfel zise mititica,/ Dulce netezindu-mi părul./ Ah! ea spuse adevărul;/ Eu am râs, n-am zis nimica." („Floare albastră"); „Astfel zise lin pădurea,/ Bolți asupră-mi clătinând;/ Şuieram l-a ei chemare/ Ş-am ieşit în câmp râzând." („O, rămâi"). În ambele ipostaze, poetul părăseşte un spaţiu paradiziac, etern, inclusiv iubirea pură ce sălăşluieşte aici, regretul fiind o consecinţă firească, dar o reacţie tardivă, care se traduce printr-un sentiment de melancolie ineluctabilă: „Totuşi este trist în lume!".

Expresia poetică urmează îndeaproape liniile sferei ideatice, „Floare albastră" fiind o demonstraţie a subordonării perfecte a formei la conţinut. Se remarcă, în primul rând, influenţa versului popular, care conţine dialog şi adresare directă, măsura de 7-8 silabe, rima îmbrăţişată şi ritmul trohaic, semn al unui patos intens, năvalnic, fără convenţii protocolare, totodată semn al unei sincerităţi absolute. Personajele lirice îşi dezvăluie astfel un statut de arhaitate, de fiinţe primordiale, care experimentează, sub aspect ludic, prin proiecţie în vis, puritatea aspiraţiilor erotice, neconvertite printr-un limbaj pretenţios, sofisticat. Dialogul distribuie rolurile celor doi protagonişti şi ilustrează mai ales spaţialitatea poeziei, cele două planuri, terestru şi cosmic, într-un limbaj simplu, dar cu o sintaxă aparte, ce îi dă profunzime nebănuită. Se conturează, încă de acum, **rostirea lirică simplă**, cu puţine podoabe, din marile poeme de mai târziu, din care se vor desprinde însă marile viziuni romantice, imensitatea spaţiilor cosmice şi meditaţiile profunde asupra trecerii timpului şi a destinului uman. Însăşi această **exemplaritate a limbajului** exprimă o tendinţă de esenţializare a fiinţei umane, de regresie către prototipal, către puritatea iniţială.

Manualele CORINT 1,
NICULESCU

DORINȚA

Poezia „Dorința" apare la 1 septembrie 1876, în revista „Convorbiri literare", alături de „Melancolie", „Lacul" şi „Crăiasa din poveşti". Ultimele două traduc un vis de iubire într-o ambianţă tipic eminesciană, cu lac şi codrul împrejmuitor, care predispun la reverii erotice. „Dorința" exprimă în mod direct, ca impuls al eului liric, invitaţia în acest spaţiu ideal, într-o lume pură, ce conţine încă reminiscenţele sacrului: „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund,/ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund.". Vegetalul abundent se asociază cu imaginea acvatică a izvorului în nesfârşită curgere şi cu imaginea htonică a „prispei de brazde", acoperite enigmatic de „crengile plecate", toate creând un refugiu de o arhaitate paradiziacă, în care se celebrează, fără false convenţii, puritatea sentimentului de dragoste.

Ritualul iubirii, uneori cu imagistică frustă, pământeană („Fruntea albă-n părul galben/ Pe-al meu braţ încet s-o culci,/ Lăsând pradă gurii mele/ Ale tale buze dulci..."), are totuşi candoarea gesturilor hieratice, imaginea fiinţei feminine fiind de o materialitate abia perceptibilă, nedesprinsă încă pe deplin din sfera oniricului în care se proiectează poveştile de dragoste eminesciene: „Şi în braţele-mi întinse/ Să alergi, pe piept să-mi cazi,/ Să-ţi desprind din creştet vălul,/ Să-l ridic de pe obraz.". Singurătatea cuplului este

Scanned with OKEN Scanner

accentuată de arhaitatea şi de rusticitatea peisajului, din care se percepe armonia cosmică a elementelor: „Vom visa un vis ferice,/ Îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuratece izvoare,/ Blânda batere de vânt". Cântul întregii naturi se armonizează empatic cu sentimentele celor doi iubiți, dându-le o proiecție ascendentă, prin imaginea teiului, arbore cosmic, care traduce, în plan terestru, muzica sferelor: „Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri,/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri.". Codrul, loc sacru, entitate atemporală, dom silvan personificat printr-o metaforă revelatorie, „bătut de gânduri", devine topos ocrotitor al dragostei, prin legături secrete cu lumea eternă, a timpului fără margini.

TEME ŞI MOTIVE:

- **Codrul**, văzut ca o entitate eternă, a cărui atemporalitate se răsfrânge asupra celor doi iubiți, într-un topos sacru ce se sustrage trecerii timpului. Codrul „bătut de gânduri" constituie o imagine poetică unică, sugerând contingența demiurgică a domului silvan cu spiritul universal.
- **Armonia sonoră** a elementelor, reverberată în ritmurile cosmice, într-o totală rezonanță cu acestea.
- **Mediul acvatic**, element potențator al dragostei, pentru că viața se naşte din acest fluid perpetuu, aşa cum zeița dragostei, în Antichitate, era imaginată născându-se din spuma mării, cum se întâmplă cu Afrodita.
- **Fata iubită**, văzută ca o fecioară din sălaşuri sacre subpământene, ascendența ei solară fiind dată de pletele galbene, de o frumusețe hieratică.
- **Teiul**, arbore ce înnobilează idealurile şi aspirațiile celor doi iubiți, aflați într-o perpetuă căutare a absolutului iubirii. Teiul străjuieşte iubirea cuplului, devine axis mundi, punct de legătură cu eternul şi cu increatul. Căderea frunzelor de tei asupra celor doi iubiți semnifică sacralitatea sentimentului lor de dragoste. Ei sunt protejați tocmai de acest arbore sacru, aflat într-o continuă convergență a forțelor cosmice.

Manualul ART

PE LÂNGĂ PLOPII FĂRĂ SOȚ...

Plopul, considera G. Călinescu, este un „copac elastic şi orăşănesc", ce „dă amintirilor o mişcare lentă", identificată în tonul de romanță al poeziei „Pe lângă plopii fără soț...", apărută în revista „Familia" în 1883. În „Dicționarul de simboluri" al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, plopul e considerat un copac asociat „durerii, sacrificiilor şi lacrimilor", simbolizând „forțele regresive ale naturii, amintirea mai mult decât speranța, timpul trecut mai mult decât viitorul renaşterilor". În mod întâmplător sau dintr-o simbolistică autentică, percepută în termenii ei definitorii, Eminescu înscrie ideația poeziei în aceşti termeni semnificativi. „Pe lângă plopii fără soț..." e **o poezie a tristeții**, a **destrămării iubirii**, a pierderii speranțelor în dragoste ca sentiment înălțător. Plopii, „fără soț", evocă, într-o primă secvență, de două strofe, o poveste de dragoste neîmplinită, din vina ființei iubite, singura care nu a înțeles intensitatea sentimentelor poetului: „Pe lângă plopii fără soț/ Adesea am trecut;/ Mă cunoşteau vecinii toți –/ Tu nu m-ai cunoscut.// La geamul tău ce strălucea/ Privii atât de des;/ O lume toată-nțelegea –/ Tu nu m-ai înțeles.".

Poezia se construieşte, încă de aici, pe temeiul **gradației ascendente**, al amplificării, pe de o parte, a dragostei poetului, pe de alta, în paralelism perfect, a neînțelegerii ființei adorate, care pierde şansa unei mari iubiri. Semnificativ este spațiul în care se consumă

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul erotic. Suntem departe de căile nepătrunse ale naturii, de adâncimea codrului protector, cu proiecția trăirilor lirice la scară cosmică, încadrabile în inefabilul unui spirit universal. Peisajul este aici citadin, convențional, el însuși inadecvat nemuritoarelor povești de iubire. Femeia îndrăgită se remarcă prin absență, fiind doar bănuită că se află dincolo de un hotar impenetrabil, figurat mai întâi, în peisaj, prin „plopii fără soț", apoi prin geamul „ce strălucea", ce nu dezvăluie, prin reflectare către exterior, mai mult decât în sonetul „Stau în cerdacul tău...", nimic din atmosfera misterioasă a interiorului, din intimitatea acestuia.

În secvențele următoare, poezia ia de altfel o **tonalitate** intens **meditativă**, înălțându-se la considerații asupra metafizicii iubirii, cu sintagme în genere cunoscute din alte poezii de dragoste. Poetul, ca substitutul său genial din „Luceafărul", ar fi dorit „o șoaptă de răspuns", „o zi din viață", chiar împlinirea sublimă a unei singure clipe de iubire: „O oră să fi fost amici,/ Să ne iubim cu dor,/ S-ascult de glasul gurii mici,/ O oră, și să mor.". Însăși ființa iubită ar fi urcat în sfera superioară a aștrilor, unde „În calea timpilor ce vin/ O stea s-ar fi aprins", ar fi învins timpul ireversibil, dobândind trăsăturile ideale ale arhetipului feminin, „Un chip de-a pururi adorat/ Cum nu mai au perechi/ Acele zâne ce străbat/ Din timpurile vechi.".

Culminația sentimentului, în același timp punctul cel mai înalt al gradației, care ia de acum o linie descendentă, se justifică printr-o iubire ce angajează, în sens mitic, toate generațiile de strămoși, întreaga moștenire genealogică a speciei: „Căci te iubeam cu ochi păgâni/ Și plini de suferinți,/ Ce mi-i lăsară din bătrâni/ Părinții din părinți.".

Întoarcerea în prezent destramă întregul miraj al iubirii, coborâtă din spațiile idealității: „Căci azi le semeni tuturor/ La umblet și la port,/ Și te privesc nepăsător/ C-un rece ochi de mort.". Clipa astrală a marii iubiri, nepământene, a fost definitiv pierdută: „Tu trebuia să te cuprinzi/ De acel farmec sfânt,/ Și noaptea candelă s-aprinzi/ Iubirii pe pământ.".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (ART)

Ex. 7/ p. 135. Trecutului poetul îi opune prezentul. Identifică mărcile prezentului la nivelul verbelor și al adverbelor.

Prezentul creează principalul element de opoziție din textul poeziei, marcând antitetic începutul gradației descendente prin adverbul deictic „azi", ce antrenează o suită de verbe ce semnifică destrămarea iluziilor, sub o privire cu un „rece ochi de mort". Verbele la prezent consemnează spulberarea clipei de iubire, revenirea la dimensiunile reale ale unei vieți monotone, lipsită de miracole erotice. Odată cu stingerea iubirii, femeia ideală și-a pierdut toate atributele ființelor perfecte, excepționale, cu acces în lumea aștrilor: „Căci azi le semeni tuturor/ La umblet și la port,/ Și te privesc nepăsător/ C-un rece ochi de mort.".

Ex. 10/ p. 135. Explică reproșul pe care poetul îl adresează iubitei în ultima strofă.

Versurile din ultima strofă revin și accentuează idealul pierdut, marcând iubirea ratată într-o transfigurare poetică ce ar fi atins sferele genialității și ar fi fost o stavilă în calea timpului: „Tu trebuia să te cuprinzi/ De acel farmec sfânt,/ Și noaptea candelă s-aprinzi/ Iubirii pe pământ.". Ele sunt o consecință firească a simbolisticii aparte a

Scanned with OKEN Scanner

structurilor poetice, construite pe alternanța dintre pasiunea luciferică a iubirii poetului și indiferența personajului feminin, ceea ce duce la detașarea finală de frământările lumii și la contemplarea stoică și rece a prezentului.

Manualele EDP,
NICULESCU

LASĂ-ȚI LUMEA...

Poezia „Lasă-ți lumea...", datată într-un prim manuscris în 1876 și apărută în volumul „Poesii" din 1883, aparține, tematic și ca mijloace de expresie, perioadei a doua de creație eminesciană, alături de „Floare albastră", „Dorința", „Crăiasa din povești", „Lacul", când poetul păstra încă iluzia împlinirii prin dragoste, în mijlocul unei naturi calme, ocrotitoare, învestită cu toate atributele sacrului, într-o desăvârșită armonie cosmică. De aceea, „Lasă-ți lumea..." pare o „temă cu variațiuni", elementele naturii fiind diferite numai ca organizare ritmică și spațială, adunate într-un topos paradiziac, care, prin imersiune într-un cadru silvan arhaic, anulează trecerea timpului. Iubirea e percepută „ca rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică" (Ioana Em. Petrescu), prin somnul îndrăgostiților în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduți pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri", îngropați în flori de tei, cuprinși de starea de „farmec" a timpului ce și-a oprit trecerea, similar timpului primordial. Este iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi bogate, elementele naturii dobândind starea de primordialitate, ca în „Sărmanul Dionis" (edenul selenar) sau în „Cezara", în arhetipala insulă a lui Euthanasius.

La fel ca în „Dorința" sau „Floare albastră", poezia se deschide cu o chemare într-un spațiu ideal, erotizat, diferit de lumea comună, „uitată", protagoniștii înșiși renunțând la identitatea proprie, într-o dăruire erotică totală, ce reface cuplul primordial: „Lasă-ți lumea ta uitată,/ Mi te dă cu totul mie,/ De ți-ai da viața toată,/ Nime-n lume nu ne știe.". Dominant este aici **motivul codrului** labirintic, al **pădurii arhaice**, spațiu edenic cu întregul câmp de motive subsumate, **lacul**, elementul acvatic, în care se oglindesc spațiile cosmice, **stelele** și **luna**, **teiul**, elementul vegetal, revărsat în efluvii olfactive, toate acestea modulate sonor de „tânguiosul **bucium**", de „glasul vechilor păduri" și de freamătul „fermecat și dureros" al codrului.

Cadrul natural are astfel simetrii perfecte, desprinse din armonia întregului, percepută de eul liric în corespondența deplină a elementelor terestre și cosmice, într-o comunicare înaltă a teluricului cu uranicul: stelele scânteie printre crengi, „farmec dând cărării strâmte", „dulcea lună" răsare „dintr-o rariște de fag", apoi se oglindește în undele poleite ale lacului, „varsă apelor văpaie". Stările afective ale îndrăgostiților alternează, într-o empatie totală, cu armonia blândă a elementelor: „Tânguiosul bucium sună,/ L-ascultăm cu-atâta drag,/ Pe când iese dulcea lună/ Dintr-o rariște de fag.". Codrul verde, mereu același în eternitatea lui sacră, răspunde acestui sunet plin de vrajă: „Îi răspunde codrul verde/ Fermecat și dureros,/ Iară sufletu-mi se pierde/ După chipul tău frumos.". Fata apare, în atmosfera magică a codrului, cu chip „de înger drăgălaș", de zeitate silvană, care se privește în oglinda lacului, contopindu-se cu înaltul cerului și cu adâncul apelor: „De-al tău chip el se pătrunde,/ Ca oglinda îl alege –/ Ce privești zâmbind în unde?/ Ești frumoasă, se-nțelege.". Înseși elementele naturii sunt cuprinse de un erotism exprimat la scară cosmică, prin reflectarea lunii și a stelelor în suprafața subțire a lacului: „Înălțimile albastre/ Pleacă zarea lor pe dealuri,/ Arătând privirii noastre/ Stele-n ceruri, stele-n valuri.".

Scanned with OKEN Scanner

Sentimentul erotic se împlineşte astfel într-o atmosferă de visare dulce, în mirosul adormitor al teilor din crânguri, sub lumina „blândei lune", „atotştiutoarea", călăuză a destinelor umane: „Numai luna printre ceaţă/ Varsă apelor văpaie,/ Şi te află strânsă-n braţe,/ Dulce dragoste bălaie.".

Manualul NICULESCU

CRĂIASA DIN POVEŞTI

Luna, obiect de divinaţie în perioada arhaică, devine la Mihai Eminescu un astru cu atribuţii magice în crearea cadrului nocturn şi în potenţarea discretă a sentimentului de dragoste. Analizând în sens bachelardian simbolistica lunii, Elena Tacciu remarcă: „Eminescu, al cărui imaginar contrage cosmosul la dimensiunile eului, dezmărginindu-l în acelaşi timp, face din lună astrul său tutelar.". În aerul eminescian, care topeşte în fluidul nocturn teluricul şi acvaticul, luna creează penumbra, lumina stinsă, argintie, încărcată cu puteri magice, fiind opusă luminii solare, simbol de regulă al raţiunii, al reflectării clare a imaginilor lumii.

În poezia „Crăiasa din poveşti", apărută la 1 septembrie 1876 în revista „Convorbiri literare", imaginea poetică dominantă se constituie prin oximoron, „neguri albe, strălucite", element de potenţare a unei atmosfere nocturne, sublunare, încărcată de mister: „Neguri albe, strălucite/ Naşte luna argintie,/ Ea le scoate peste ape,/ Le întinde pe câmpie". Lumina lunii se revarsă din înalt, unind, sub semnul argintului selenar, întinderea câmpiei şi oglinda apei într-o luminescenţă ireală, ce deschide porţile transcendentului şi anunţă apariţia fenomenelor magice. Poezia excelează printr-o simplitate a liniilor, care conexează elementele esenţiale ale cadrului natural, dominantă fiind luna, reflectată în oglinda apei şi în aburul nocturn al câmpiei, creând o atmosferă magică, de aşteptare a unor fenomene neobişnuite. Atrase de fascinaţia lunii, vietăţile naturii apar din umbră, lângă lac, într-un centru al naturii specific poeziei eminesciene: „S-adun flori în şezătoare,/ De painjen tort să rumpă,/ Şi anină-n haina nopţii/ Boabe mari de piatră scumpă.". Imaginea apei cristalizate în fire de tort, de păianjen, feminizată de lumina lunii, conservă o realitate primordială, a purităţii eterne. Lacul devine un centru în care ia naştere o magică mişcare scenică: „Lângă lac, pe care norii/ Au urzit o umbră fină,/ Ruptă de mişcări de valuri/ Ca de bulgări de lumină,// Dându-şi trestia-ntr-o parte./ Stă copila lin plecată,/ Trandafiri aruncă roşii/ Peste unda fermecată.". Imaginea fiinţei feminine este în strânsă legătură cu a apei, cele două elemente, uman şi acvatic, potenţându-se reciproc, într-o transfigurare a vrăjii, a visului unei nopţi de vară. Umbra fină a argintului selenar se împrăştie asupra întregului peisaj, devenit punct de convergenţă a planurilor terestru şi cosmic, topos din care iradiază puterea magică a întrupărilor miraculoase. Copila, apariţie feminină pură, acvatică, născându-se, în chip mitic, din mijlocul apelor, în undele tremurătoare („Ruptă de mişcări de valuri"), dintre trestii, ca o nimfă, e o imagine idealizată a eternului feminin.

Lacul este vrăjit, la rândul lui, de această apariţie vegheată de genii tutelare ale fabulosului folcloric autohton: „Ca să vad-un chip, se uită/ Cum aleargă apa-n cercuri,/ Căci vrăjit de mult e lacul/ De-un cuvânt al sfintei Miercuri; // Ca să iasă chipu-n faţă,/ Trandafiri aruncă tineri./ Căci vrăjiţi sunt trandafirii/ De-un cuvânt al sfintei Vineri.". Florile, prin componenta lor acvatică, reprezintă o concentrare a capacităţii de regenerare a naturii, a puterii germinative a lumii. Trandafirii devin participanţi la un spectacol tulburător, celest şi teluric, concentrând, în esenţa lor florală, sevele htonice cu lumina solară. Ritualul magic esenţializează imaginea unei apariţii fabuloase, o nimfă a lacului, o „crăiasă din poveşti", care schimbă datele realului, dându-le nota de atemporalitate a basmelor: „Ea se uită... Părul-i galben,/ Faţa ei lucesc în lună,/ Iar în ochii ei albaştri/ Toate basmele s-adună.".

Lacul, oglindind razele lunii, deschide aici o poartă către eternitate, prin repetarea unui act hierofanic, la care participă, într-o sonoritate molcomă, de vrajă, a versurilor, întreaga

Scanned with OKEN Scanner

natură. Poetul foloseşte forme arhaice sau regionale ale cuvintelor, tocmai din dorința de a potența sentimentul magic („painjen", „să rumpă"). Apa care aleargă în cercuri este o metaforă a lumii în eternă mişcare. Imaginea fetei ține de o reprezentare hieratică a ființei feminine: părul său este galben, fața este de o paloare accentuată, ochii sunt albaştri, deținători ai magiei basmelor.

TEME ŞI MOTIVE:

- **Lacul**, spațiu etern al poveştilor şi al visării, devenit **oglindă**, poartă magică deschisă spre cer. Apa este populată, de obicei, cu ființe feminine de o frumusețe angelică, nimfe, nereide sau zâne ale lacului. Apa, element dominant al întregului spațiu, se constituie într-un dom cu valențe regeneratoare, de conservare a vieții; mişcarea de valuri semnifică renaşterea continuă a lumii, fluiditatea înscriind tiparé noi ale materiei.
- **Luna**, un simbol romantic, corp ceresc cu o influență subtilă asupra tărâmului inferior. Luna are o ascendență divină, fiind privită ca o regină a nopții, având curtea sa de onoare, negurile şi umbrele diafane. În acest filigran al imaginilor, natura se metamorfozează; imaginea dată de versurile „Neguri albe, strălucite/ Naşte luna argintie" concură cu „Stelele nasc umezi pe bolta senină". Luminozitatea întregului cadru aminteşte de spectacolul norilor cosmici, de vastitatea universului increat, apărut din întuneric pentru a se transforma într-o nouă realitate.
- **Florile**, elemente ale întineririi perpetue a naturii. Culoarea roşie a trandafirilor marchează apropierea de perfecțiune, de lumea biologică eternă. Florile sunt elemente de ceremonial în procesul de revelare a sacrului, de înscriere a lumii într-un spectacol feeric.
- **Personajele fabuloase**, transpuse în mediul acvatic, care inițiază adevărate acte de magie: sfânta Vineri şi sfânta Miercuri sunt forțe potențatoare ale misterului.
- Personajul central, „crăiasa din poveşti", devenită o **nimfă a apelor**, o ființă cu puterea de a trezi reverie în jur. Prin acest moment, al revelației ființei feminine, asistăm la o încremenire a timpului, la o deplasare a acestuia către începuturi.
- **Magia poetică**, blândă, cu efecte de sublim, rezultate din armonia perfectă a tuturor elementelor participante la un spectacol inefabil al apei, al luminii de lună, al florilor. Lumina selenară apare filtrată printr-un cadru de nori, cu rol de boltă protectoare a lumii. Ființa angelică a iubitei se întrupează din ape, ca Afrodita, într-un spectacol impresionant, ajutată de personaje fabuloase cunoscute, de sfintele Vineri şi Miercuri. Întreaga natură se pune în armonică mişcare şi îşi concentrează puterile pentru a face posibilă epifania, apariția zânei din ape, de dincolo de trestii, într-un cadru floral perfect. Vraja se naşte din această înlănțuire a imaginilor, din alternanța dintre lumină şi întuneric. Lumina este rece, hieratică, nu puternică, solară, de aceea peisajul ascunde un mister insondabil.

Addenda

G. Călinescu, 1985

„...trei strofe cel puțin din poezie sunt prețioase. Luna *naşte* neguri apoi le *scoate* peste ape şi le *întinde* pe câmpie. Artificiul a început. Florile (văzute ca ființe) se adună la şezătoare, ele țes haina nopții. Din ce fir pot țese o haină, dacă nu din tort de păianjen? (Şi *tort* şi *rumpe* sună de data aceasta căutat). Florile lucrătoare împodobesc apoi haina cu pietre scumpe. [...] Partea frumoasă (dar mereu sidefoasă, compusă într-un spirit de falsitate stilistică) a poeziei este *tabloul* crăiesei [...]. Strofa din urmă este aceea care, prin însuşirea ei de oglindă infinită, aruncă toată compunerea în perspectiva fabulosului de idei, înecând copilărosul aparent feeric de la început."

Mircea Eliade, 1992

„Apele simbolizează substanța primordială, din care toate formele se nasc şi în care toate se reîntorc, prin regresiune sau cataclism."

Scanned with OKEN Scanner

O, RĂMÂI

Multe dintre poeziile despre natură ale lui Eminescu ilustrează imaginea codrului, spațiul sacru unde timpul se oprește, devenind veșnicie. Pădurea este un personaj cu puterea de a împlini dorințele copilului din „Fiind băiet păduri cutreieram", de a încetini până la oprire timpul uman, o parte a timpului universal, sacru, ca în poezia „O, rămâi": „Și privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri.".

Codrul este un loc de celebrare a fericirii prin oprirea curgerii timpului, cu o singură condiție: cel ocrotit să nu părăsească locul vrăjit, așa cum se întâmplă, de altfel, și în poezia eminesciană. Cum releva Zoe Dumitrescu-Buşulenga, poezia „O, rămâi" continuă ideea poetică din „Fiind băiet păduri cutreieram", în care copilul-poet ajunge la o armonie deplină cu natura, cu pădurea, cu peisajul ei paradiziac. Pădurea este un **loc cu puteri protectoare**, în care visul domină totul, iradiind o magică atracție asupra copilului ocrotit de bolțile de frunze.

În „O, rămâi", vraja aceasta dobândește expresie printr-o chemare neobișnuită, cu accente erotice, de ființă feminină care intuiește depărtarea iminentă a iubitului. Declarația este directă: „O, rămâi, rămâi la mine,/ Te iubesc atât de mult!" și ar părea pur omenească, dacă raportările următoare la cadrul natural nu ar explicita relația eului liric cu o natură paradiziacă ce se deschide imaginației poetice. Pădurea este un receptacul al tuturor dorințelor („Ale tale doruri toate/ Numai eu știu să le-ascult"); sub puterea ei magică, prin oglindire în ape și „în al umbrei întuneric", copilul-poet devine stăpânitorul acestui tărâm fantastic, cu o floră dezvoltată nelimitat, cu vuiet de valuri și unduiri de „nalte ierbi", cu taine greu revelate („Eu te fac s-auzi în taină/ Mersul cârdului de cerbi").

Simbolistica apei, de o complexitate uimitoare în poezia eminesciană, domină acest cadru, interferată cu aceea a lunii, într-o imagine ce atinge sublimul, sugerând abolirea timpului, care își relativizează durata până la anulare: „Și privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri". În aceste versuri armonizarea cadrului este deplină, spațiul se anulează, înaltul inundând terestrul într-o imagine de o cromatică inedită („văpaia de pe lacuri"), la fel și timpul, clipa și veacul confundându-se. Acestea sunt spațiul și timpul vârstei de aur, atinse prin magie poetică, zice Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Este, de fapt, ideala „tinerețe fără bătrânețe", pe care, ca și în basm, încălcând interdicțiile, sugerate în chemarea pădurii, poetul, în inocența și inconștiența sa, o pierde: „Astfel zise lin pădurea,/ Bolți asupră-mi clătinând;/ Șuieram l-a ei chemare/ Ș-am ieșit în câmp râzând.". Ieșirea se face în **câmp**, metaforă a spațiului deschis, periclitat, aspru al vieții.

Poetul încearcă să revină în acest loc ocrotitor, printr-o întoarcere târzie, în poezia „Revedere", când glasul codrului este însă altul, rece, ca al timpului etern, inflexibil și neiertător. Întoarcerea devine imposibilă sau se poate realiza numai prin moarte, prin reintegrare, în sens mioritic, în natură, ipostază ultimă figurată în „Mai am un singur dor" și în variantele sale.

Manualul EDP

REVEDERE

Elegie filozofică, „Revedere" pune în evidență spațiul sacru al codrului, acolo unde timpul nu acționează, ci intră într-o altă sferă de referință, devenind veșnicie. Poezia apare în anul 1879, existând, sub formă de ciorne, în diverse variante. Astfel, în manuscrisul II. 2283, 86 v, începutul este scris într-un limbaj popular genuin: „Oliolio codruțule,/ Ce mai faci, drăguțule?". Pădurea este un personaj, o entitate cu puteri de materializare a dorințelor copilului din „Fiind băiet păduri cutreieram", cu posibilitatea de a micșora, mări sau încetini până la oprire timpul

Scanned with OKEN Scanner

uman, subiectiv, o parte a timpului universal, sacru, ca în poezia „O, rămâi": „Şi privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri.". Motivul „pădurii vrăjite", „la fôret magique", este ilustrat şi în „Povestea codrului" (1876, Iaşi, după Perpessicius) şi în „Freamăt de codru" (Iaşi, 1879), precum şi în „Muşatin şi codrul", imaginea domului silvan fiind valorificată aici din perspectivă istorică, ca o cetate ideală, Sarmisegetuza lui Decebal, închisă în magie şi somn, până când un alt corn, „mândru, triumfal", o va trezi din nou la viaţă şi la luptă. După legenda lui Traian şi a Dochiei, cel mai des citată de folclorişti, dar prelucrată poetic şi în „Memento mori", cetăţile dacice se transformă într-o pădure nepătrunsă, adăpostind zeii şi forţele magice, menite să revigoreze, să dea putere eroilor apărători ai pământului strămoşesc. Extinzând sfera de referinţă în context universal, codrul este sediul magilor indieni, al înţelepţilor atemporali, al zeilor htonici care trăiesc urmărind mişcarea epocilor, al peşterii magice a lui Zalmoxis, în ultimă instanţă. Codrul este, se vede, un loc complex de celebrare a fericirii prin abolirea timpului, cu o singură condiţie: ocrotitul nu trebuie să părăsească locul vrăjit, fapt ce se petrece, de altfel, în poezia eminesciană.

Cum releva Zoe Dumitrescu-Buşulenga („Eminescu – cultură şi creaţie", 1976), poezia „Revedere" este veriga spaţială a unui periplu poetic ce începe cu „Fiind băiet păduri cutreieram", în care copilul-poet ajunge la o armonie deplină cu natura, cu pădurea, cu peisajul ei paradiziac. Pădurea este un **topos cu puteri protectoare**, în care visul interferează cu realul, iradiind o magică atracţie asupra copilului ocrotit de bolţile de frunze. În „O, rămâi", pădurea este un receptacul al tuturor dorinţelor („Ale tale doruri toate/ Numai eu ştiu să le-ascult"), sub puterea ei magică poetul devenind stăpânitorul acestui tărâm fantastic. Periplul se încheie printr-o întoarcere târzie, în poezia „Revedere", când glasul codrului este însă altul, rece, ca al timpului etern, inflexibil şi neiertător.

Poezia „Revedere" relevă astfel, printr-o dramatică antiteză, **condiţia efemeră a omului**, accentuată prin comparaţie cu **eternitatea naturii**, starea generală a lumii umane, supusă ciclicităţii temporale. Pentru poetul ieşit în câmpul larg al vieţii, timpul sacru din „O, rămâi" suferă un proces de dihotomizare: unul rămâne al codrului, ocolit de vijelia temporală distructivă, altul este al omului, fiinţă fragilă, care nu acceptă „conul atemporal" creat de pădure şi se refugiază într-o „zonă de reflux", unde vectorii celei de-a patra dimensiuni, temporale, se desprind, spre a deveni, pe un mic domeniu, liniari, prin aceasta închizându-şi reversibilitatea. Vremea este reprezentată, în mod simbolic, printr-o adevărată avalanşă a anilor („Vreme trece, vreme vine"), care nu se mai scurg uşor, lin, ci, dimpotrivă, devastator, apăsând fragila constituţie a omului. O astfel de **presiune a timpului**, a existenţei îl îndreaptă pe poet din nou către spaţiul magic şi ocrotitor al codrului, în dorinţa de a reînnoda firele unei eternităţi pierdute: „– Codrule, codruţule,/ Ce mai faci, drăguţule,/ Că de când nu ne-am văzut/ Multă vreme au trecut/ Şi de când m-am depărtat,/ Multă lume am îmblat.". Spre deosebire de poezia „O, rămâi", rolurile sunt de astă dată inversate, dialogul îl începe acum poetul, tonul cald şi îmbietor, conciliator este al lui, nu al unei păduri cu glas de iubită. Bucla spaţio-temporală a destinului uman, autoizgonit prin inconştienţă dintr-un **paradis pierdut**, redată prin repetiţie şi acumulare, „multă vreme", „multă lume", se revarsă în meditaţia definitorie din cuprinsul poeziei, „Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor", sinteză expresivă a dramei eminesciene, prin extensiune, a întregii umanităţi. Răspunsul codrului cuprinde două secvenţe, una particularizantă, redusă la spaţiul silvan, pusă sub semnul pronumelui **eu**, alta generalizatoare, extinsă la dimensiunile unei naturi cosmice, în care personalul **noi** identifică suma de entităţi eterne ale întregului univers. Aşadar, mai întâi o reconstituire a unui **cadru silvestru marcat de eternitate**, văzută ca o succesiune a anotimpurilor („Iarna viscolu-l ascult", „Vara doina mi-o ascult"), creându-se un univers sonor, vibrant, ca o reverberare a muzicii sferelor în planul terestru. Este o natură încă apropiată omului, interferentă cu glasul şi cu paşii acestuia: „Vara doina mi-o ascult/ Pe cărarea spre izvor/ Ce le-am dat-o tuturor,/ Împlându-şi cofeile,/ Mi-o cântă femeile.".

Scanned with OKEN Scanner

Glasul codrului din a doua secvență a răspunsului său ia însă, față de om, o distanță imensă, astrală. Este identic cu **glasul Demiurgului** din poemul „Luceafărul", într-o natură parcă panteistă, în care fiecare element exprimă, din puncte diferite, o singură voce, aceea a Creatorului. Ultima strofă din poezia „Revedere" este o mică secvență din aceeași magmă creatoare a marelui poem, semnificând, în altă expresie literară, același motiv al **sorții schimbătoare** în raport cu eternitatea universului. Codrul nu se mai referă acum la timpul uman, semnificat prin cuvântul „vreme", reperele sale sunt deja de alte dimensiuni, temporale și cosmice: „– Ce mi-i vremea, când de veacuri/ Stele-mi scânteie pe lacuri,/ Că de-i vremea rea sau bună,/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună;/ Și de-i vremea bună, rea,/ Mie-mi curge Dunărea.". Omul își amplifică drama existențială, fiind situat chiar în mijlocul acestei lumi eterne, fapt redat și prin simetria perfectă a strofei: versurile care îi transcriu condiția efemeră („Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor") sunt înconjurate de câte șase versuri ce redau eternitatea naturii, cele citate mai sus și ultimele șase, care măresc dimensionalitatea spațio-temporală: „Iar noi locului ne ținem,/ Cum am fost așa rămânem:/ Marea și cu râurile/ Lumea cu pustiurile,/ Luna și cu soarele,/ Codrul cu izvoarele.". Enumerația acestor elemente, simboluri ale eternității, amplifică singurătatea și efemeritatea omului, ducând la extrem drama lui existențială.

Pe de altă parte, **antiteza** dintre **timpul etern** și **timpul uman** se poate extinde sub aspect analitic. Timpul codrului este **sacru**, adică circular, reversibil și recuperabil, potrivit lui Mircea Eliade. Codrul se regenerează pe sine însuși („Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întinerești"), numai omul este nestatornic, călător, în timp ce, pentru **domul silvan**, vremea rămâne aceeași, neschimbată. Toate elementele naturii se reunesc în acest spațiu, stelele ce „scânteie pe lacuri", vântul ce „bate frunza-n dungă", Dunărea, fluviul imens care străbate continentul, apa curgătoare închizând în ea trecerea timpului, la fel ca Nilul, martor etern la trecerea civilizațiilor antice.

Natura, statornică prin ea însăși, este acționată de forțe lente și eterne, derivate din **energia cosmică primordială**, ce se reflectă la nivelul pustiurilor, al izvoarelor, al lunii și al soarelui, doar mici cărămizi în construcția aceasta enormă care este universul, unde omul ocupă un loc neînsemnat, el fiind „schimbător,/ Pe pământ rătăcitor". **Revederea** devine, în acest context, un rămas bun, în curând ființa de lut urmând să fie prinsă de vârtejul timpului. Un simplu bocet funerar, la adresa ființei umane perisabile, care a avut nesăbuința de a se despărți de puterile magice, protectoare, ale pădurii, pentru nimicnicia idealurilor omenești, adevărate mori de vânt în calea istoriei. Întoarcerea, târzie, devine imposibilă, fapt ilustrat în „Revedere", sau se poate realiza numai prin moarte, prin reintegrare în natură, în sens mioritic, ipostază ultimă figurată în „Mai am un singur dor" și în variantele sale.

Sub aspect prozodic, în „Revedere" se identifică influențe ale poeziei populare. Ca toți romanticii, Mihai Eminescu a fost atras, în mare măsură, de creația folclorică. Multe dintre poeziile sale, „Călin (file din poveste)", „Luceafărul", „Miron și frumoasa fără corp", „Doina", „Dorința", au filiații folclorice, relevând modul în care poetul a asimilat gândirea poetică populară, ridicând-o la nivelul marilor teme și motive ale liricii sale. Poeziile despre codru, îndeosebi „Ce te legeni...", „Revedere", „La mijloc de codru...", sunt cele mai apropiate de forma și de conținutul ideatic al creației populare, părând, în unele variante din manuscrise, chiar transcrieri specifice unui culegător de folclor. Desigur, nu este cazul să insistăm asupra profunzimii ideatice dobândite de aceste poezii, fiind în bună măsură exprimată în comentariile de mai sus, însă asupra formei artistice se pot face observații care să justifice întrebarea pusă. Formulele de adresare, măsura versurilor, de opt silabe, ritmul trohaic, rima împerecheată se desprind direct dintr-un etimon folcloric de bază. Tonalitatea de doină, de meditație în chip popular, dezarmant de sinceră, asupra trecerii timpului se combină, în „Revedere", cu idei filozofice care circulă în toate marile poeme eminesciene, de la „Scrisoarea I" până la „Memento mori". Dobândind, ca în perioada de maturitate, o simplitate lexicală remarcabilă, încărcată însă de un semantism profund, poezia „Revedere" pare **o doină cultă**, cu o sonoritate domoală, tristă,

Scanned with OKEN Scanner

de meditație asupra sorții schimbătoare a omului. Interogația retorică, personificarea codrului sunt mijloace artistice frecvente într-o poezie cu vădite filoane folclorice. Folosirea cuvintelor din fondul vechi al limbii române ilustrează, de asemenea, înclinația poetului către „prelucrarea" extremă a limbii, către „limba de miere" a cronicarilor.

RELAȚII DE OPOZIȚIE ȘI DE SIMETRIE. Poezia „Revedere" este o **meditație** asupra efemerității ființei umane, accentuată de raportarea **timpului uman** la **timpul universal**. Omul și codrul se află în antiteză în raport cu dimensiunile temporale: codrul este etern, într-o continuă transformare și regenerare, în timp ce omul este o entitate pieritoare, supusă efemerității. Timpul acționează diferit asupra lor: pentru om, timpul linear trece repede, în nesfârșită și ireversibilă curgere, în timp ce codrul se supune timpului circular, formă de atemporalitate.

Textul poeziei se bazează pe relații de opoziție create prin folosirea dialogului: de o parte este omul, expresie a timpului trecător, întors târziu, pentru a cere protecție, din câmpul periclitat al vieții, de cealaltă se află codrul, simbol al eternității în ordine vegetală. Poezia este, de fapt, o **disertație filozofică**, inflexibilă, **asupra temei timpului**, aflat, prin cele două laturi ale sale, cosmică și umană, într-un punct de incidență. Omul, poetul, deja măcinat de un acut **sentiment al târziului** în lumea terestră, percepe numai timpului uman, în nesfârșită curgere liniară, sugerată prin momente repetitive, „vreme trece, vreme vine", având sentimentul alunecării irepresibile în neant. Codrul, dimpotrivă, **neagă efemeritatea** („Ce mi-i vremea..."), supunându-se timpului cosmic, circular, măsurat în „veacuri" și milenii, și își construiește durata din convergența tuturor elementelor eterne ale cosmosului, stele, lacuri, blânda batere de vânt... Răspunsul codrului stă sub semnul **simetriei spațiale a lumilor**, care generează, sub aspect sonor, o muzică sublimă a sferelor.

Omul rătăcește pe aceste trasee temporale, destinul său stând sub semnul efemerului. Este, în același timp, „schimbător", se supune legilor banale ale evoluției materiale, încheiate, pentru ființa umană, prin moarte, încât poezia „Revedere", ca și „Mai am un singur dor", devine **o litanie cosmică a condiției umane**.

Manualul EDP

TRECUT-AU ANII...

„Trecut-au anii...", cuprins în prima ediție a poeziilor eminesciene din 1883, este, dintre toate, sonetul cu cele mai acute note elegiace. Sub semnul unei melancolii încărcate de previziuni sumbre, de sentimentul trecerii ireparabile a timpului, poetul privește concluziv înapoi, fixând, printr-un aforism, „Trecut-au anii", „ca rezultantă a acestei dinamici, o stare de dezechilibru: ireversibilul" (Elena Tacciu). Este poezia în care **tema esențială**, supratema universului poetic eminescian, **temporalitatea**, se exprimă în mod direct, se revarsă asupra unui eu poetic bântuit de neliniști, ale cărui manifestări cuprinseseră, într-o imensă trăire lirică, reprezentări ale curgerii timpului la scară cosmică. Întoarsă acum la subiectul acestei reflexivități sublime, la meditația asupra propriei sorți, poezia sporește în accente dramatice. Vocea lirică, uneori impersonală, substituită prin „măști" ale personajelor în „Luceafărul" sau printr-un eu generalizator al condiției umane în „Revedere", se exprimă acum dramatic în fața imposibilității de a opri clipa, încercând recuperarea unui timp afectiv din ce în ce mai depărtat: „Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri/ Și niciodată n-or să vie iară,/ Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară/ Povești și doine, ghicitori, eresuri". Comparația „ca nouri lungi pe șesuri" domină cadrul poetic, având corespondență cu versurile romanticului englez Shelley, care aseamănă efemeritatea

Scanned with OKEN Scanner

vieților cu norii de pe cer: „Suntem precum norii care acoperă luna miezului de noapte/ Cât de fără odihnă se grăbesc și strălucesc și tremură/ Străpungând întunericul luminos – totuși curând/ Noaptea se încheie și ei dispar pentru totdeauna." („We are as clouds that veil the midnight moon/ How restlessly they quick and gleam and quiver/ Steaking the darkness radiantly – yet soon/ The night comes round – and they are gone for ever.").

Proiecția în trecut trimite la un mit al copilăriei și al tinereții, explicitat în „Fiind băiet păduri cutreieram" și în „O, rămâi" ca o vârstă de aur, a unei tinereți fără bătrânețe, într-un spațiu ocrotit, în codru, „templu cosmic în care «bolți» se clatină, palpită de viață eternă" (Ioana Em. Petrescu), oficiind o rugă divină, alcătuită din „Povești și doine, ghicitori, eresuri,// Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,/ Abia-nțelese, pline de-nțelesuri". Poetul se simte prins de vraja pierdută a nopții, de lumea ascunsă, plină de eresuri și de povești, poezia devenind o meditație pe tema timpului instabil în făgașul său liniar. Amintirea vagă a vârstei paradiziace, estompată în negura tot mai deasă a timpului, și-a diminuat puterea evocatoare, creatoare de timp etern, comunicarea cu înaltul din „Sara pe deal" de pildă, cu întregul cosmos, în plenitudinea sentimentului iubirii: „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,/ O, ceas al tainei, asfințit de sară".

Timpul nu mai este reversibil, și-a pierdut atributele primordiale, relativitatea din „O, rămâi" („Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri"). Încercarea de a smulge un sunet din timpurile apuse e sortită eșecului; lira poetului s-a înstrăinat de puterile orfice, care deșteptau din faldurile infernale ale timpului „gura dulce-a altor vremuri": „Să smulg un sunet din trecutul vieții,/ Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri/ Cu mâna mea în van pe liră lunec;// Pierdut e totu-n zarea tinereții/ Și mută-i gura dulce-a altor vremuri". Timpul revolut își închide porțile într-un noian de întuneric, în care lumina poetului se scufundă treptat: „Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!".

TITLUL sonetului constituie de fapt un aforism, o variantă pentru tema barocă **tempus irreparabile fugit**, în care însă accentul final al verbului din limba latină trece, prin inversiune, cu efecte mai acut dramatice, la începutul enunțului. Trecerea timpului, marea temă eminesciană, se singularizează aici ca dramă a destinului individual, a însuși poetului. Inversiunea traduce, în mod simbolic, întâi fenomenul ireversibil al trecerii, presiunea timpului care nu se mai întoarce, apoi măsura curgerii temporale, **anii**, al căror număr, împuținat ca în clepsidră, produce întunecarea finală. Fonetismul titlului, de fapt al primului vers, alternanța vocalelor „a", „e", „i", „u" sugerează închiderea treptată a universului, senzația de tunel tot mai îngust, prin care timpul nu se mai poate întoarce către el însuși. Forma articulată de plural, „anii", accentuează măsura terestră limitată a vieții, a unui timp dat, ce nu mai face parte dintr-o realitate sacră, ci, risipit treptat, respectă legile profanului.

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

SONET. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *sonnet*, it. *sonetto*, „ton mic, sunet" (cf. lat. *sonare*, „a suna"). Sonetul este o poezie cu formă fixă, de paisprezece versuri, împărțite în patru strofe: două catrene și două terține, fiecare vers având 11 silabe (endecasilab), cel mai adesea în română, spaniolă, italiană, și zece silabe în cadrul limbii engleze. **Rima** sonetului clasic este îmbrățișată la catrene. În sonet există regula ca niciunul dintre cuvinte să nu se repete, exceptând prepozițiile, conjuncțiile și verbele auxiliare. Sonetul apare pentru prima dată la curtea regelui Frederic al II-lea al Siciliei, el însuși poet, în secolul al XIII-lea. Exista și în folclorul sicilian încă din secolele X-XI, dezvoltându-se sub influența culturii arabe.

Scanned with OKEN Scanner

Un pas mai departe în dezvoltarea sonetului îl constituie celebra şcoală italiană: Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Ariosto, Tasso, Carducci. În Franța excelează Théophile Gautier şi Leconte de Lisle. În Anglia creatori de sonet sunt Thomas Wyatt, E. Spenser, Shakespeare, Milton, Keats, în Spania Cervantes şi Gongora. La Petrarca, sonetul era alcătuit dintr-un octet şi o sextină. **Sonetul retrogradus** are fiecare vers cu un înțeles unitar, putând fi citit şi de jos în sus. **Sonetul inversat, à rebours**, are terținele înaintea catrenelor.

Addenda

G. Călinescu, 1942

„Sonetul, prin exactitatea lui, e mai prielnic acestei poezii a limitării conştiinței. Într-unul poetul se trage în concavitatea camerei, reintră în visul propriei existențe şi de aici în mitul naței, încât pierdut departe în fabula fără fund, abia simte mâinile reci ale femeii. E totodată toamnă, începutul vegetării:

«Afară-i toamnă, frunza-împrăştiată,/ Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;/ Şi tu citeşti scrisori din roase plicuri/ Şi într-un ceas gândeşti la viața toată.»"

Manualul ***NICULESCU***

DEPARTE SUNT DE TINE...

În acest text cu vagi note de pastel, într-o solitudine meditativă în fața focului, poetul se întoarce în valurile timpului, cu rememorări afective şi cu deschiderea lui într-o latură alternativă, finală, într-un „frame" temporal ipotetic: „Departe sunt de tine şi singur lângă foc,/ Petrec în minte viața-mi lipsită de noroc,/ Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,/ Că sunt bătrân ca iarna, că tu vei fi murit.". Din această depărtare, poetul simte înfricoşarea dată de trecerea relativistă a timpului: „Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri,/ Redeşteptând în față-mi trecutele nimicuri;/ Cu degetele-i vântul loveşte în ferești,/ Se toarce-n gându-mi firul duioaselor poveşti,/ Ş-atuncea dinainte-mi pin ceață parcă treci,/ Cu ochii mari în lacrimi, cu mâni subțiri şi reci". Proiecția imaginii ființei iubite se face pe stratul subțire al amintirii, care se redeşteaptă, se întrupează din gesturi erotice uitate de vreme. Apariția iubitei este fantomatică, imagine din care se reține intensitatea ochilor şi mâinile reci, constituind mai mult o „frumoasă fără corp", cu o materialitate ce stă sub semnul întrebării: „Cu brațele-amândouă de gâtul meu te-anini/ Şi parc-ai vrea a-mi spune ceva... apoi suspini.../ Eu strâng la piept averea-mi de-amor şi frumuseți,/ În sărutări unim noi sărmanele vieți...". Despărțirea de imaginea ireală se face brusc, rămânând numai ideea stingerii, finală, în timp, a însuşi poetului, singurul depozitar al suavelor amintiri: „O! glasul amintirii rămâie pururi mut,/ Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,/ Să uit cum dup-o clipă din brațele-mi te-ai smuls.../ Voi fi bătrân şi singur, vei fi murit de mult!".

TEME ŞI MOTIVE:

- **Relativizarea timpului şi a spațiului** într-o formă complexă: poetul percepe o realitate alternativă, existentă într-unul din miile de „foldere" ale universului.
- **Visul**, care permite proiecția imaginii ființei iubite în ipostaze temporale diferite.
- **Depărtarea** dintre poet şi iubită, situată într-o stază atemporală, scoasă la iveală de puterea visului.

Scanned with OKEN Scanner

SARA PE DEAL

Poezia a fost îndelung elaborată, începând de prin anii 1871-1872, inclusă în două versiuni ale poemului „Ecò" (1872), pentru a fi publicată apoi în 1885, în „Convorbiri literare", cu titlul definitiv „Sara pe deal". Prima versiune conține elemente preromantice mult mai accentuate, iar versurile au un caracter erotic mai pregnant: „Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sâni se înclină/ Ce-alături cresc dulci și rotunzi ca și rodii". Este povestea unui bard ce retrezește imagini ale unui timp trecut, destrămate în finalul poemului ca într-o **oglindă magică imperfectă**. Astfel de tablouri erau dominante la Vasile Cârlova, Hrisoverghi, Grigore Alexandrescu, conturând o lume cu aer medieval, plină de mistere, asemănătoare cu acelea din scrierile germane romantice. Cavalerul demonic, venit la castelul iubitei, într-un peisaj sumbru, este înlocuit cu un om fără îndeletniciri războinice, având drept singură calitate **iubirea** pentru ființa feminină.

În cele șase strofe ale variantei finale, „Sara pe deal" este o poezie a **amurgului, a înserării, a încetinirii și a stingerii mișcării**, ca și pastelul din „Zburătorul" lui Ion Heliade-Rădulescu, paralel cu un act de intensă interiorizare și interioritate, **cu amplificarea erosului, a dorului**. Toate componentele textului, fonetice, lexicale, morfologice și sintactice, ilustrează această idee fundamentală și imaginile artistice prin care aceasta se revelează. Cuvântul „Sara" este un fonetism regional și Eminescu folosește constant această variantă, molcomă, mai plină parcă, potrivită cu tonul evocării, trădând un aer persistent de arhaitate. Atrage atenția că spațiul este rural, etern, de frustă constituție campestră. Analizat în context, cuvântul „sara", prezent și în titlu, denumind câmpul semantic dominant, căruia i se subordonează toate celelalte, își vădește virtuți deosebite. Versul „Sara pe deal buciumul sună cu jale" dă o primă dimensiune a spațiului poetic: „sara", evocă o situare spațială deasupra reliefului terestru („pe deal"), creând, prin fonetismul său, două vocale, de cea mai mare deschidere, distribuite egal în două silabe, impresia de loc înalt, larg, nelimitat, de **vastitate cosmică**. Este o culme sonoră, reprezentând una materială, care coboară, în ambele planuri, în silabele următoare, „pe deal", punctul cel mai de jos fiind atins de prezența iterativă, profundă, de două ori sub accent, a vocalei **u**: „búciumul súnă", ca apoi să urce, modulat, în răsfrângeri și efluvii tânguitoare, prin segmentul „cu jale", iarăși de mare acumulare semantică. În acest receptacol (al durerii existențiale, eterne, fără nume), mărginit prin topică și prin accent de un termen de mare generalitate, **sara**, și de unul cu raportare umană, **jale**, în acest triunghi, și fonetic, dar și spațial, **buciumul** reproduce sunetul originar, pur, plin, tânguitor, al serii, risipit ulterior în bănuite ecouri. **Dealul** este locul înalt, **topos sacru**, de contingență cosmică, predilect pentru visare, pentru evadarea din spațiul restrictiv, unde stările de tristețe sunt dominante, semnificate prin cuvântul „jale", fără determinare precisă, secretă și omniprezentă, inițiind tranziția lentă, discret sugerată și reluată cu fiecare strofă, dinspre planul natural către cel uman, erotic.

Versurile următoare detaliază spațiul terestru, corelat deja cu cel cosmic. „Turmele", substantiv colectiv, prin numărul exemplarelor numite, împrumută conturul rotunjit al dealului. Urcușul e abrupt, mișcarea încetinită în mod progresiv, greoaie, spre stingere: terminat dur, în două consoane, verbul „urc" este de neînlocuit. Elementele cosmice participă simpatetic: „stele", neidentificate încă (puține; amurgul abia începe), „le scapără-n cale", instituind comunicarea pe verticală, posibilitatea înălțării condiției umane, terestre, și a coborârii, în întâmpinare, a ordinii cosmice. Sugestiv este verbul „scapără", alt element de conexiune a planurilor, distribuția vocalelor, obturate de consoane lichide și explozive, dând o nuanță de luminiscență tremurătoare, intermitentă, gata să se stingă în spații. Aceeași intermitență a mișcării, similară celei cosmice, este sugerată în lumea terestră, prin versul: „Apele plâng, clar isvorând în fântâne", în care verbul „plâng", la prezent, ca toate celelalte, timp al afectului, implică tristețea subterană, curgerea eternă, heracliteană a apei, prin extensie, a vremii. Apele au rolul de a cufunda și mai mult în somn peisajul: ele „isvorăsc" (înlocuirea consoanei **z** cu **s** denotă un son

Scanned with OKEN Scanner

mai stins, molcom), iar mişcarea lor este ca o zvâcnire spre spaţiile astrale. O unduire lentă, infinită, cu perioade largi, de o amplitudine înalt aeriană sau subterestră, se desprinde, în planul sonor al primei strofe, din fluiditatea, din muzicalitatea lichidei **l**, mai difuză în ambianţa vocalică, relativ neutră, a lui **e**. O notă de oboseală, de încetinire, fără oprire totodată, poate o „sete de repaos", o dă gerunziul „isvorând", durativ, determinat pe neaşteptate de „clar", ca o zvâcnire de ultim moment din adâncuri („în fântâne") spre limpezimile astrale. Bănuim, din toate acestea, cum privirea poetului lunecă visătoare şi sceptică peste elemente, totuşi cu speranţa salvării prin proiecţia erotică. De altfel, o relaţie afectivă intensă se precizează în versul următor, „Sub un salcâm, dragă, m-aştepţi tu pe mine". Spaţiul se închide „sub un salcâm", vocativul „dragă", dislocând propoziţia, relaţia conjunctă verb-pronume şi abundenţa pronumelor (succesiunea persoanelor întâi şi a doua) vădind certe tendinţe de interiorizare, de apropiere a celor doi protagonişti.

Planul terestru, prefigurat în prima strofă, semnifică **drama, condiţia umană**. Aici „buciumul sună cu jale", „apele plâng", ca într-o genune a durerii. Există, dar, şi un reflex perpetuu al înălţării, salvarea, în sens romantic, prin iubire, „prin femeie", cum ar spune G. Călinescu. Elanul ascensiv împinge cuplul adamic **pe deal**, sub un salcâm, un *axis mundi* care uneşte planurile teluric şi cosmic, arbore care generează o spaţialitate benefică, protectoare, în buna tradiţie a acestui motiv în literatura universală, care enumeră mărul la Sappho, pinul la Platon, fagul la Vergiliu, „teiul sfânt" la însuşi Eminescu, gorunul la Blaga, acei „brazi şi păltinaşi" din creaţia populară.

De fapt, sondând în infrastructura poeziei „Sara pe deal", descoperim aceeaşi antinomie de entităţi distincte a liricii eminesciene. Prima strofă aparţine **principiului masculin**, hyper-eonului, „pe deasupra mergătorului"; perspectiva este vastă, de relativă detaşare, privită din altitudini incerte, receptând, ca o *conscientia mundi*, toate ecourile dramei existenţiale. Strofele a doua şi a treia, exceptând apogeul „crizei dionisiace" („Sufletul meu arde-n iubire ca para"), izbucnite intempestiv şi singular, chiar cu promisiunea sacrificării duratei pentru clipă, sunt raportate la **condiţia feminină**, predominant telurică, nu fără vagi aspiraţii spre idealitate. Spaţiul acum se închide, privirea, întoarsă spre zenit, „caută-n frunza cea rară", fixând fragmentar peisajul celest, prin elemente ce **trec** sau **curg**, într-o detaşare solemnă, generând visare, interioritate: **luna**, maiestuoasă şi discretă, calităţi sugerate de un superlativ excepţional, „aşa sfântă şi clară"; **stelele**, care, într-un reflex cu **apele** ce **plâng**, „nasc umezi pe bolta senină"; nourii sunt grei (se poate remarca prezenţa sunetelor „ur" în „curg" şi forma regională „nourii", care amplifică sonoritatea gravă a versului).

Fiinţa umană reprezintă concentrarea absolută a spaţiului: **ochii, pieptul, fruntea**, aduse în prim-plan prin articolul hotărât, domină strofa a doua. Se produce o absorbţie a mişcării de pe cuprinderi imense, învederând interiorizarea ei maximă, **dorul** şi **gândul** fiind cele mai complexe forme cinetice. Spaţiul înalt, larg, se rarefiază, cel lăuntric se densifică. Adjectivul **plină** (secundat de **mari**) se opune, în simetrii savante, tuturor determinărilor exterioare: luna e hieratică, imaterială, **clară**; frunza e **rară**, bolta, **senină**. Intermitenţa luminii dispare („raze-a lor şiruri despică"), cumpăna fântânii îşi caută echilibrul, punctul de oprire. Versul 12, din strofa a treia, permite simetrii remarcabile, pe două planuri: restrângerea de spaţii vaste (**deal, stele**) pe spaţii înguste (**vale, fum, stână**); stingerea mişcării exterioare, chiar a sunetelor (**buciumul sună – fluiere murmură**). Acelaşi fenomen se produce în stratul fonetic; tranziţia se produce prin versul 11, din cele cinci poziţii ale vocalei de închidere medie **î** trei fiind sub accent („Scârţâie-n vânt cumpăna de la fântână"), ca în versul următor, alături de aceasta, să apară **u**, închisă, dominantă, iarăşi de trei ori sub accent: „Valea-i în fum, fluiere murmură-n stână".

În primele trei strofe, ritmul poeziei este încetinit voit şi prin alte câteva procedee, sintactice, morfologice, grafice, menite să sugereze cadenţa rară a elementelor. Verbele sunt numai la prezent, timp al duratei, în acelaşi timp afectiv şi subtextual dramatic, eternizând

Scanned with OKEN Scanner

stingerea zilei pe vaste cuprinderi terestre şi cosmice. Singurul gerunziu, „isvorând", marcând punctul genuin al mişcării, amplifică efectul obţinut prin abundenţa prezentului. În absenţa propoziţiilor subordonate, cele principale sunt coordonate numai prin juxtapunere, sunt aproape independente, deci fără liant semantic, pauzele fireşti, marcate grafic prin virgule, având acelaşi efect al temporizării, al distanţării elementelor cadrului. Poetul practică în mod remarcabil, lărgirea măsurii versului şi, implicit, încetinirea mişcării lui lăuntrice: prin **cezură** (la fiecare vers; de pildă: „Sara pe deal// buciumul sună cu jale", „Apele plâng,// clar isvorând în fântâne" etc.); prin dislocarea relaţiei fireşti substantiv-atribut (epitet) cu alte determinări: „ochii **tăi** mari", „frunza **cea** rară" sau prin substituirea genitivului apartenenţei (**cumpăna fântânii**, relaţie mai strânsă, dar mai abstractă) cu acuzativul prepoziţional (**de la fântână**), prepoziţia având rol de distanţare şi de circumstanţiere în spaţiu; prin folosirea unor morfeme arhaice la cuvintele „fântâne", „streşine", chiar la „nourii", cu un fonetism mai plin, domolitor, obţinându-se o silabă în plus şi, în plan expresiv, ca la orice cuvânt mai lung, capacitatea de a exprima durata, întinderea, solemnitatea.

Întâlnirea cu fiinţa iubită are loc aşadar într-un topos mirific, sacralizat prin aspiraţia către înalt, aglomerarea de elemente reconstituind **visul**, **spaţiul oniric** ca modalitate de reconfortare, de redobândire a stării iniţiatice, mitice. Spaţiul se compune şi se recompune pentru a eterniza dragostea, a o singulariza, a o scoate din domeniul banalului. **Romantismul** poeziei rezultă din alegerea spaţiului şi a timpului, perfect coordonate, a nopţii, ca modalitate de realizare a misterului: sunt bine cunoscute poeziile lui Young, „Nopţile", cadrul nocturn preferat de romantici, iar transcenderea spaţiului banal în cel mitic este posibilă numai în stare onirică. Din imaginile şterse, de un contur vag, provin şi **elemente de pastel**, marcate într-o tuşă diafană. G. Călinescu definea spaţiul poetic al poeziei ca unul vag germanic, vag romantic: „În locul geologiei lunatice, fără omenire, dăm aici de priveliştea romantică linsă, gessneriană, cu turme şi sate pierdute în depărtări, natura templu cu coloane de arbori imenşi, în care totul e domestic şi pastoral" („Opera lui Mihai Eminescu", vol. V, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură, 1936, p. 105). **Turmele**, **oamenii cu coasa în spinare**, **luna**, **lacul**, **stelele**, **dealul** şi **valea** definesc concentrat **universul domestic al satului**, înscriindu-se în atmosfera de linişte atotstăpânitoare a naturii.

Universul poeziei se împarte astfel în două planuri, având dimensiuni definite pe două coordonate, una a **piscului**, loc al aspiraţiei spre înalt a cuplului adamic, şi cealaltă a **văii**, unde oamenii se cufundă într-un somn liniştit, menit să-i trezească din nou la viaţă. Impresia este de tablou al lui Manet sau al lui Corot, cu tonalităţi fulgurante, uşoare, cu sunete prelinse lin, în ritm de liră, cu somnul ce vine să se răspândească peste genele celor osteniţi de munca câmpului. **Arhaitatea** spaţiului şi a timpului, ecourile dintr-o „lume de altădată" elimină clipa ca barieră temporală, proiectând idila într-un timp etern, al transhumanţelor, al perindărilor continue între **sus** şi **jos**, între înalt şi adânc, cu veşti nelămurite de pe întinderile mereu misterioase ale zărilor.

În ansamblu, imaginea creată este remarcabilă. În sunetul prelung al buciumului, luna defilează pe cer, „sfântă şi clară", „stelele nasc umezi pe bolta senină", „...apele plâng, clar isvorând în fântâne". Se observă predilecţia pentru elementele primordiale, în special pentru apă, aici feminizată, cu puternice efluvii melancolice. Ea îndeamnă la reverie, la vis: „Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină". Fata, prinsă parcă de ansamblul de forţe ale lumii selenare, devine plină de viaţă şi îşi revarsă întreaga vitalitate prin fiecare gest, schimbând lumea şi factologia ei banală. Nourii ce alunecă pe boltă, marcând trecerea ireparabilă a timpului, îşi schimbă aici simbolistica, devin începuţi, timpul se dilată enorm, cuprins în momente de trăire intensă a vieţii.

Satul este un organism viu, care adoarme treptat, în etape distincte: mai întâi turmele urcă pe deal, oamenii se întorc de la câmp, „cu coasa-n spinare", vântul mişcă încet „cumpăna de la fântână", „toaca răsună mai tare", norii se despică protectori, totul intrând, în final, într-o nemişcare cosmică. Sunetele se revarsă lin, într-o tonalitate blândă. **Salcâmul** e un **arbore protector**, veghind asupra iubirii, la fel cum stejarul este arborele sacru la nordici. Prin acest *axis*

Scanned with OKEN Scanner

mundi, energiile erotice au relevanță cosmică, se revarsă din înalt asupra cuplului de îndrăgostiți, îi înzestrează cu puteri primordiale. Unicitatea întâlnirii este dată tocmai de acest *carpe diem*, unde totul se cere trăit cu maximă intensitate, amintirea dragostei dăinuind și după ce simfonia de sunete, într-o eufonie perfectă, s-a stins: „– Astfel de noapte bogată,/ Cine pe ea n-ar da viața lui toată?".

Manualul EDP

NUMAI POETUL

Poezie de tinerețe (1868), „Numai poetul" trasează în câteva linii, aparent neprelucrate suficient, rolul poetului în lume, în viziune evident romantică, bazată pe antiteză. Primul termen al acesteia figurează ideea **lumii trecătoare**, oamenii fiind muritori, supuși ineluctabilei determinări existențiale, prinsă în depănarea nesfârșită a caierului temporal: „Lumea toată-i trecătoare,/ Oamenii se trec și mor/ Ca și miile de unde/ Ce un suflet le pătrunde,/ Treierând necontenit/ Sânul mării infinit.". Oamenii ca umbre pe pânza vremii, ca mii de unde revărsate pe suprafața unui ocean, într-un continuum spațio-temporal, constituie o temă cunoscută în spectacolul lumii. Ei continuă ciclurile eterne ale naturii, respectând succesiunea lineară a timpului, trecut – prezent – viitor.

Poetul e, în schimb, o apariție singulară în formele de manifestare a lumii aparente, definită prin metafora zborului peste valurile mării; el poate călători cu gândul în nemărginirea timpului, stăpânind profunzimea rețelei spațio-temporale a lumii: „Numai poetul,/ Ca păsări ce zboară/ Deasupra valurilor,/ Trece peste nemărginirea timpului:/ În ramurile gândului,/ În sfintele lunci,/ Unde păsări ca el/ Se-ntrec în cântări.".

Lumea este imaginată ca un imens ocean, guvernată de legi ascunse, pe care numai poetul le poate cunoaște și stăpâni, prin puterea gândului, pe care o folosește în călătoria către fruntariile timpului și ale spațiului. Valurile timpului creează imaginea unui univers muzical, plasticizat cu „sfintele lunci", în care se aud cântări sublime.

TEME ȘI MOTIVE:

- **Călătoria atemporală**, pe deasupra valurilor lumii reale și a undelor timpului; timpul este văzut ca un ocean imens, ca o oglindă cu mii de unde, stabilind fiecare câte un cadru („frame"), în care evoluează existențe trecătoare.
- **Poetul**, imaginat ca **ființă demiurgică**, având capacitatea de a transcende timpul, de a călători către marginile lumii.
- **Visul** și **gândul**, reminiscențe ale lumii arhaice, a începuturilor, prin care ființa se poate întoarce spre origini, spre manifestările prime ale creației.

Manualul EDP

MELANCOLIE

Poemul „Melancolie" apare la 1 septembrie 1876, în „Convorbiri literare", fiind „unul dintre cele mai bogate în substanță lirică și unul dintre cele mai mișcătoare pe care le-a compus Eminescu" (Alain Guillermou). Sub semnul astrului dominant al nopții, meditația romantică eminesciană dobândește mari profunzimi ale gândului și ale viziunii poetice. E cunoscută invocația lunii din „Scrisoarea I", care deschide spațiul visării și facilitează marile viziuni cosmogonice și apocaliptice asupra universului. Luna este, în poemul menționat, „stăpân-a

Scanned with OKEN Scanner

nopții", cunoscătoare a marilor mistere ale lumii de la nașterea cosmosului, un depozitar al memoriei remanente, obiect de atracție pentru poetul romantic prin forța sa magică de atracție.

În „Melancolie", într-o viziune mai pesimistă, luna apare într-o ipostază mai puțin obișnuită, „moartă", semn al dereglării mecanicii cosmice, cu urmări pustiitoare asupra lumii terestre și, în continuare, prin reverberație lirică, asupra lumii interioare a poetului. Poezia are un incipit maiestuos, de o solemnitate funerară, într-o atmosferă feerică, ce sugerează un ritual cosmic plin de grandoare: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/ Prin care trece albă regina nopții moartă.". Invocația poetului ia aspect de litanie cosmică, situată, ca tonalitate, între lamentație și înfiorare profundă în fața unei procesualități mărețe: „O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie/ Și în mormânt albastru și-n pânze argintie,/ În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc,/ Tu adorat și dulce al nopților monarc!". Cadența solemnă a versurilor, construcțiile perifrastice, apozițiile, vocativele și imperativele dezvăluie o trăire lirică intensă în fața unei imagini neobișnuite, cosmosul ca „mormânt albastru", mausoleu, raclă a întregii lumi, în care, în chip mitic, primul locatar este însuși „al nopților monarc".

Oglindit într-un astfel de **mormânt cosmic**, pământul înregistrează, într-o imagine lugubră, trecerea devastatoare a timpului: „Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,/ Ce sate și câmpie c-un luciu văl îmbracă;/ Văzduhul scânteiază și ca unse cu var/ Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.". Ca motiv romantic, ruinele întorc privirea spre timpurile trecute, atenția poetului zăbovind asupra bisericii, simbol al spiritului etern, loc sacru, supus el însuși destrămării și deriziunii: „Și țintirimul singur cu strâmbe cruci veghează,/ O cucuvaie sură pe una se așează,/ Clopotnița trosnește, în stâlpi izbește toaca,/ Și străveziul demon prin aer când să treacă,/ Atinge-ncet arama cu zimții-aripei sale/ De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.". Demonul ce pătrunde în biserică în chip de profanare, înstăpânindu-se asupra locașului sfânt, trezește forțele primare ale naturii, ca duhuri ale nopții, care scot un zgomot sinistru: „Biserica-n ruină/ Stă cuvioasă, tristă, pustie și bătrână,/ Și prin ferestre sparte, prin uși țiuie vântul –/ Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul –/ Năuntrul ei pe stâlpii-i, pereți, iconostas,/ Abia conture triste și umbre au rămas;/ Drept preot toarce-un greier un gând fin și obscur./ Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.". Lumea viețuitoarelor mărunte, ca martori ai degradării lumii, se dezvăluie prin această privire în detaliu, chiar în miezul lucrurilor, imaginea fiind apropiată cadru cu cadru, într-o suită de substituenți cu valoare de simbol. Peste tot, în plan terestru, se observă urme ale crepusculului, ruinele trecutului, biserica aflată într-o stare de degradare accentuată, devenită loc de refugiu pentru mici viețuitoare, cariul și greierele. Biserica este „tristă, pustie și bătrână", simbol al degradării accentuate a lumii, al lipsei de însemnătate a zidirilor pământești, orice simbolistică ar avea ele în fața timpului neiertător.

Peisajul dezolant al lumii în ruină se reverberează, prin meditație tristă, asupra sufletului poetului în partea a doua a fragmentului: „Credința zugrăvește icoanele-a biserici –/ Și-n sufletu-mi pusese poveștile-i feerici,/ Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas/ Abia conture triste și umbre-au mai rămas". Lumea, supusă degradării inevitabile în fața timpului, își pierde pentru poet identitatea, el repetând, în propria lume interioară, moartea peisajului în plan terestru și cosmic; trupul însuși devine sicriu pentru un suflet înstrăinat: „În van mai caut lumea-mi în obositul creier./ Căci răgușit, tomnatec, vrăjește trist un greier;/ Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu,/ Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu,/ Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură/ Încet repovestită de o străină gură./ Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost./ Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost/ De-mi țin la el urechea... și râd de câte-ascult/ Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult.". Viața devine vis, „încet repovestită de o străină gură", călăuzită de puteri misterioase, de stranii premoniții ale evenimentelor destinului.

Atitudinea reflexivă a poetului surprinde, în sens pesimist, un ciclu temporal în viața universului. Circularitatea eternă a anilor creează impresia de stanțe temporale, în care tot ce mișcă pe pământ, oameni sau insecte, se supun acelorași sincope în curgerea vremii, cu efecte

Scanned with OKEN Scanner

devastatoare. Peisajul campestru, cu biserica în ruină şi cimitirul cu „strâmbe cruci", imagine răsturnată a mausoleului cosmic al lunii, are semnificaţii profunde în descrierea pustiului lăsat în urmă de zeul Cronos, a felului în care patina timpului se întipăreşte în formele materiale. Senzaţia de privire dinspre viitor spre trecut relevă acelaşi efect asupra poetului: „Parcă-am murit de mult.", viaţa desprinzându-se, din această perspectivă, ca o entitate aparte, ca o proiecţie a unui caier atemporal cu dimensiuni multiple într-un caz particular de linearitate a vieţii, cu început şi inevitabil sfârşit.

TEME ŞI MOTIVE:

- **Tema selenismului** potenţator al magiei, al forţelor înmagazinate în lucrurile sacre, cum este biserica. Luna nu mai este aici un astru atotştiutor, cu rol de martor al timpurilor trecute, pregătindu-se pentru apus. În alte poezii, luna îşi face dispariţia în valurile mării: „Cum luna melancolică şi palidă dispare/ în înstelata mare!". Aici dispariţia se regizează prin tragerea cortinei, „în mormânt albastru".
- **Motivul ruinelor**: biserica include, în stare latentă, în aparenta ei linişte, forţe transcendente, cu efect asupra destinului poetului, deschizând o altă perspectivă asupra evenimentelor.
- **Simbolistica micilor vieţuitoare**, reprezentate de greiere, de cariul care îşi desăvârşeşte încet opera distructivă, şi de cucuvea, paznic al nopţilor nesfârşite. Greierele are un rol aparte în structura generală a poeziei, simbolistica acestei insecte fiind complexă, relevată şi în „Dicţionarul de simboluri" al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant: „Greierul care îşi depune ouăle sub pământ, care trăieşte în acest mediu şi care apoi iese la suprafaţă pentru a se transforma în imago (forma definitivă a insectei devenită aptă pentru reproducere), reprezenta pentru chinezi triplul simbol al vieţii, morţii şi învierii. Prezenţa sa în case era considerată a fi o promisiune de fericire. Aceeaşi credinţă poate fi întâlnită şi în cadrul civilizaţiilor mediteraneene. Originalitatea chinezilor rămâne însă evidentă prin faptul că aceştia creşteau greieri cântători, pe care îi ţineau în nişte mici colivii de aur sau în nişte simple cutii. Ei mergeau chiar până la a organiza lupte între greieri."
- **Melancolia**, stare de spirit văzută ca o modalitate de introspecţie, de sondare a visului, a destinului.

ANALIZA LITERARĂ. COMENTARIUL LITERAR

Analiza literară este un concept mult discutat în didactica românească. Într-un timp se ajunsese chiar la o atitudine declarat contrară folosirii în şcoală a acestei modalităţi de investigare a textului literar, în favoarea comentariului literar, ca mai apoi, după alte discuţii contestatare, şi acesta să fie pus sub semnul întrebării. De-a lungul timpului s-au încercat mai multe delimitări ale conceptelor şi mai multe definiţii ale acestora. Au circulat, în diverse interpretări, mai multe definiţii ale analizei literare:

- ca „metodă/ modalitate fundamentală/ specifică a studierii/ receptării literaturii" (în diverse metodici);

Scanned with OKEN Scanner

- ca lecție în care se întreprinde acest demers;
- drept compunere care își propune să realizeze, oral sau în scris, analiza literară;
- text (de regulă tipărit) prezentat ca „model de analiză" a unei opere literare;
- în critica literară, etapă în elaborarea judecății critice, situată de Adrian Marino („Introducere în critica literară", 1968), între cultivarea și conceptualizarea sensibilității estetice, iar de Florin Mihăilescu („Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu", 1975) la începutul „operațiilor criticii", urmată de interpretarea, explicarea și evaluarea estetică a operei literare.

Comentariul literar a fost considerat, la rândul său, o variantă mai simplificată a analizei literare, dar tot „modalitate principală de studiere a literaturii" sau „etapă superioară în desprinderea sensurilor și revelarea valorilor artistice ale operei".

Inevitabil, definirea și delimitarea celor două concepte ne trimit pe terenul psihologiei, lucru firesc de altfel, întrucât didactica și critica literară, operând în cadrul unor procese mentale, sunt îndreptățite să o facă. Analiza literară este un proces ce se desfășoară pe planul gândirii, dar și în acea zonă în care gândirea controlează afectivitatea. În sens psihologic, „prin analiză se înțelege procesul de desfacere sau de descompunere mintală a obiectului sau fenomenului în părțile lui componente", cu precizarea că „analiza mintală se face fără descompunerea reală a întregului, de exemplu analiza gramaticală care se face în școală, analiza literară" (Al. Roșca și colectiv, „Psihologia generală", 1976). Analiza literară nu este deci o metodă (fiindcă apelează pentru a se exercita la alte metode), ci un proces afectiv-cognitiv complex, implicând etape distincte în desfășurarea lui.

Analiza literară este un **proces de trăire și de obiectivare** în contactul cu opera literară, cu literatura în înțeles mai larg, acela de ansamblu de opere literare. Termenii în discuție acoperă acte și stări afective și intelectuale complexe, interferente, uneori extrem de greu delimitabile. De reținut este organizarea lor în două direcții esențiale, convergente, definitorii pentru analiza literară, una de interiorizare, de trăire la modul senzorial-afectiv-cognitiv, nu fără intervenția, în toate etapele, a gândirii, alta de exteriorizare, emoțională și atitudinală, dar mai ales de raționare și formalizare a percepției literare, în sensul „de a da nume lucrurilor", fapt ce ține de retorică. Trăirea și obiectivarea se constituie astfel într-un dublu demers, simetric, de asumare a operei și de restituire discursivă a ei. Punctul de întâlnire a celor două sensuri creează o formă spațială mentală, o imagine, ca o proiecție pe un ecran interior a impresiilor și a sugestiilor primite de la universul operei literare.

Simplificând la maximum întregul proces, aceste etape pot fi esențializate în patru verbe definitorii pentru demersul celui implicat în acest proces: **să citească** (textul literar), **să-și imagineze** (conținutul lui), **să mediteze** (să se gândească) și **să comunice** (observațiile, impresiile, ideile noi, originale etc.). Sau – cum ar spune G. Călinescu – criticul literar, oricare cititor în fond, **„reface în el starea originară a autorului și o exprimă din nou discursiv. Asta se cheamă analiză literară."**. Ultima etapă, **comunicarea, este** tocmai **comentariul literar**, oral sau scris, după împrejurările în care se exprimă. Pentru calitatea acestuia este însă necesară parcurgerea cu atenție a etapelor anterioare, constând în **acumularea informației** conținute în operele literare și în **dobândirea instrumentelor de lucru**, concepte operaționale, sintagme și expresii critice, motive literare etc. Evident că nu poate exista comunicare fără informație, altfel devenind, deși poate dobândi formă expresivă, comunicare zero, noncomunicare. După cum comentariile la prima vedere, cum se practică acum la evaluări cu întreaga masă de elevi, pot fi lipsite de conținut, dacă dincolo de ele nu se află un bogat fond ideatic, un exercițiu susținut și o îndelungată experiență de lectură. Comentariul literar tinde să dea o formă modernă minții și personalității tânărului, o sensibilitate estetică mai accentuată, pe care se bazează modul de comunicare și, fără îndoială, cursa competițională în toate celelalte domenii ale cunoașterii.

Scanned with OKEN Scanner

TEXTUL ARGUMENTATIV

Este tipul de text cel mai des folosit în expunerea argumentată a unei idei, opțiuni, ipoteze, care se demonstrează prin probe semnificative. Din categoria textelor argumentative fac parte: discursurile politice, articolele de fond, predicile, editorialele, textele publicitare, pledoariile în justiție, textele care prezintă descoperiri în domeniul științei, invenții și inovații în tehnică etc.

Structura unui astfel de text presupune trei părți bine delimitate:

a) **introducerea**: enunțarea temei, a problemei, a ideii supuse argumentării;

b) **cuprinsul**: se dezvoltă tema sau ideea propusă, prezentându-se argumentele, care pot îmbrăca mai multe aspecte:

- prezentarea de exemple faptice, de notorietate sau din experiența personală, folosirea unor comparații între evenimente, fenomene, citate semnificative în sprijinul ideii propuse sau de combatere a argumentelor contrare; faptice (probe concrete), care țin de autoritatea unor experți sau a unei comunități, a unei instituții prestigioase, logice (cauză-efect, terțiul exclus), pragmatice (date de efectele favorabile rezultate în urma susținerii acestei ipoteze);
- înlănțuirea logică a argumentelor; argumentarea poate fi afirmativă, atunci când se susține teza, sau confruntativă, atunci când se respinge teza, folosindu-se: relația dintre cauză și efect, prin conectori cauzali specifici *(pentru că, deoarece, din cauză că, din pricină că, întrucât)* și verbe legate de cauzalitate (*rezultă, decurge, depinde* etc.); adăugarea de idei în sprijinul sau în dezvoltarea celei anterioare, prin conectori cumulativi și alternativi: *în plus, în primul rând, în al doilea rând, pe de o parte, pe de altă parte;* prezentarea de contraargumente, prin cuvinte conective de opoziție sau concesive: *dar, în schimb, totuși, deși, cu toate că, chiar dacă* etc.; prezentarea de fapte ce produc consecințe, prin verbe de genul *implică, provoacă, antrenează* și conectori de consecuție: *încât, prin urmare, așadar;*

c) **încheierea**, care confirmă enunțarea inițială a temei sau a ideii demonstrate.

Din punct de vedere stilistic, destinatarul este pus în evidență prin exprimări de tipul: *poate credeți că..., cu siguranță că știți că..., nu pot crede că dumneavoastră..., ce ați zice dacă v-aș spune că...?*. De asemenea, emițătorul este prezent prin formulări de tipul: *eu cred că..., opinia mea este că..., n-aș zice că..., după modesta mea părere....* Se folosește în mod preponderent timpul prezent, iar lexicul este orientativ-explicativ (termenii pozitivi sunt folosiți în argumentarea ipotezei, în timp ce termenii negativi în prezentarea antitezei).

Textul presupune și inserarea de scurte fragmente cu caracter narativ, descriptiv sau expozitiv, funcția acestora fiind de persuasiune. În textul **argumentativ-persuasiv**, scopul aparent al acestor fragmente este povestirea, descrierea, clarificarea destinatarului asupra temei propuse, prin expunerea unor fapte și idei necesare comunicării, în timp ce scopul real sau suprascopul este convingerea emițătorului comunicării.

Caracteristici distincte are textul **argumentativ-evaluativ**, care explică semnificațiile unei opere de artă, ale unui spectacol, obiect, fenomen, produs. Din această categorie fac parte: recenziile, cronicile, comentariile critice, studiile asupra unui autor, fenomen cultural sau sportiv. În aceste cazuri, în structura argumentativă expusă mai sus se inserează o subiectivitate mai pronunțată și se aduc ca argumente fapte de cultură, citate semnificative, într-un stil de o mai mare complexitate argumentativă, specializat pe domenii de cultură, știință sau viață mondenă.

Exersați!

1. Alcătuiți fișe cu texte argumentative din diverse domenii ale activității umane.
2. Alegeți un subiect de text argumentativ și alcătuiți planul de redactare.
3. Analizați, pe baza structurii prezentate mai sus, valoarea argumentativă și calitățile de redactare ale textelor alese.

Scanned with OKEN Scanner

❖ Teme

✦ 1. Redactați un text argumentativ propunând o ipoteză în domeniul științific.
✦ 2. Redactați un eseu argumentativ-evaluativ pe o temă literară.

OCTAVIAN GOGA

Manualul CORINT 2

DIMINEAȚA

OCTAVIAN GOGA (1881-1938). Mare poet național și social, unul dintre cei mai mari pe care i-a dat Transilvania. Intră năvalnic în literatura română în anul 1905, cu volumul „Poezii", aducând un suflet împovărat de jalea milenară a „înstrăinatului Ardeal", de durerile și de suferințele unui popor înrobit străinilor de veacuri întregi. Poetul este un exponent, un glas îndurerat al „pătimirii noastre"; el vine în vâltoarea luptelor naționale cu întreaga moștenire a străbunilor, cu un imens cortegiu de strămoși: „Cu mine vin, roiesc într-una/ Cei fără neam și fără număr,/ Ce-au sprijinit întotdeauna/ Eternitatea pe-al lor umăr./ Vin cei de-o lege cu pământul,/ Copiii soarelui de vară,/ Eu, solul lor, le port cuvântul,/ Și-n suflet, sfânta lor povară." („Strămoșii"). Poetul se autodefinește, atât în versuri, cât și în profunde reflecții asupra menirii sale, ca un mesager, un purtător de cuvânt al celor mulți, identificându-se cu totul idealului lor național și social: „Eu n-am fost țăran, dar am priceput păsurile satului și m-am contopit cu toate durerile lui". Concepția lui Octavian Goga, care se ilustrează pregnant în poezia sa, este aceea că „scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă...".

Octavian Goga este **poetul mesianic** prin excelență, anunțând în sunete de trâmbiță de alarmă apariția nebuloasă a unui **nou început**, este vocea care îl proclamă, devenind purtător de cuvânt pentru **țara fără steag și fără spadă**, o lume aparte, cu un destin tragic, cu „o jale nemotivată de popor străvechi îmbătrânit în experiența crudă a vieții", cum spune, extrem de inspirat, G. Călinescu. Volumele sale de poezii, mai ales cele de început, sunt sugestive pentru **jalea eternă** a unei lumi cu „un vădit aer hermetic, un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale", lume silită să îndure aerul malefic al stăpânirilor străine, vizat în primul rând fiind imperiul chezaro-crăiesc: „Poezii" (1905), „Ne cheamă pământul" (1909), „Din umbra zidurilor" (1913), „Cântece fără țară" (1916). Galeria personajelor dintr-un vechi sat românesc are o tipologie a suferinței desprinsă din Shakespeare, cum spune Lucian Blaga, printr-un personaj din drama „Meșterul Manole": „Într-un sat de țărani uscătivi și ațoși găsiți galeria tuturor marilor chinuiți, și pe Hamlet, și pe Polonius, și pe Ofelia, și pe toți." **Plugarii** sunt truditorii pământului, poporul de țărani, înstrăinat și apăsat de atâtea veacuri, personajul colectiv al satului ardelean, devenit subiect de meditație lirică. Din rândul lor se desprind și se înalță figurile luminoase ale comunității, în poeziile „Apostolul", „Dascălul", „Dăscălița", „Lăutarul", luminătorii satelor, „intelighenția" ardelenească, păstrătoare peste timp a suflului național, a idealurilor sacre de libertate.

Satul are o poveste tristă „de mătase", cu o natură pură, paradiziacă, invadată însă de o boală misterioasă, purtătoare de suferință: „La noi sunt codri verzi de brad/ Și câmpuri de mătasă;/ La noi atâția fluturi sunt/ Și-atâta jale-n casă./ Privighetori din alte țări/ Vin doina să ne-asculte;/ La noi sunt cântece și flori/ Și lacrimi multe, multe..." („Noi"). În 1905, când se prefigurează, în volumul de „Poezii", această viziune a jalei universale, sentimentul dominant pare acela al adâncirii în melancolie, în tristețe fără margini, visul neîmplinit fiind stropit cu lacrimi: „Deșertăciunea unui vis/ Noi o stropim cu lacrimi". Personajele înseși ale poeziilor ilustrând viața satului sunt copleșite de aceeași tristețe misterioasă, condescendența poetului răzbătând ca un strigăt disperat al lui Hamlet, ce se adresează, cu craniul lui Yorick în mână, eternității: Laie Chiorul este artistul anonim

Scanned with OKEN Scanner

al satelor, dispărut de pe **scenă** („La groapa lui Laie"), **dăscălița** este o figură tristă a lumii rurale, ușor idilică, dispărută prea devreme, asociată cu cea a moșnegilor **ceteți ai cărților din strană,** Nicolae plânge pe ascuns în coliba sa. Lumina ce conferă învățătură nu reușește decât să împrăștie puțin din ecoul tenebrelor, din jalea cu care nevestele vin să-și plângă „Feciorii duși în slujbă la-mpăratul". Poarta de salvare este, în acest spațiu, numai deschiderea spre divinitate, către înaltul cerului, figurat metaforic: luna este „mireasa cerului albastru", „bătrânul soare", la noi, „pe boltă sus e mai aprins", plugarii înșiși oscilând între **durere** și **înălțare**, între **cumplite suferințe** și **alinări sublime**, între **martirajul terestru** și **grația divină**. Unei suferințe pământești peste margini, sufletului românului, prin credință neclintită, care i-a menținut ființa spirituală în istorie, i se deschid larg porțile cerului: „Doar bunul cerului părinte,/ De sus, pe frunte vă așază/ Cununa razelor lui sfinte." („Plugarii").

Poezia „Dimineața" este o **odă** adresată tinereții naturii, vitalității spicelor, „cetății eternelor stele", dimineața fiind momentul predilect pentru visare: „Cu grele răsuflete apele dorm,/ Pe lanuri dorm spicele grele,/ Asupra pădurii veghează de sus/ Cetatea eternelor stele.". E o natură personificată, cuprinsă încă de somn („apele dorm", „dorm spicele grele"), devenită dom uranic prin metafora cuprinzătoare „Cetatea eternelor stele", care veghează asupra unui cadru terestru dominat, ca în toată poezia lui Octavian Goga, de durere, de patimi, de jale, de dor, sentimente care se răsfrâng și în plan cosmic, provocând stingerea tristă și a aștrilor: „În geamăt se-nalță durerea la cer,/ Câmpii de lumini să-nfioare,/ Luceafărul simte văpaia arzând/ Și tremură, bietul, și moare./ Cu ochii plânși, stelele toate se duc/ Pe patul de nori să se culce.". Octavian Goga are aici, mai mult decât în alte poezii, o forță remarcabilă de plasticizare a spațiilor cosmice, prin **personificare** amplă și totală, prin **comparație** și **metaforă** adânc evocatoare, de creare a **opozițiilor** și a **simetriilor** în alternanța planurilor terestru și cosmic. Sosirea dimineții înseamnă trezirea la viață a întregii naturi terestre și stingerea luminilor cosmice, dar și un transfer cosmic al tristeții umane, devenită astfel universală, durerea înălțată la cer fiind preluată cu înfiorare de „câmpii de lumină", de luceafărul ce „tremură" și „moare", de stelele „cu ochii plânși", înaltul hieratic transmițând în schimb, „din dragostea stinsă în neguri de zări", stropi de „liniște dulce".

O comunicare organică, în armonie perfectă, se simte la scara întregii lumii. Din eufonia totală a elementelor, din „taina tăcerii" cosmice, transmisă pământului ca de un duh sfânt, se naște, în faptul dimineții, cântecul cel mai trist al românilor, doina. E un mister îndelung pregătit, vântul având rol de armonizare treptată, prin adăugare și amplificare, a freamătului întregii naturi. Mai întâi „mângâie trestia-n vale/ Pe-ascuns o sărută", dragoste pe care „licuricii din cale" o transmit, mai departe, frunzelor ce „toate grăbite tresar" și pădurii ce începe să sune. Cântecul sublim, pornit din muzica înaltului, a sferelor, cuprinde apoi, într-o perfectă armonie sonoră, prin **gradație ascendentă** și prin **repetiții** savant distilate poetic, întregul cadrul terestru: „O doină domol se-nfiripă./ Și doina o cântă alunii din crâng/ Și-o tremură-n murmur izvorul, / Și doina trezește și turma din deal,/ Și turma trezește păstorul.".

Doina e o formă de *imago mundi* esențializată, expresia cea mai clară, în amplă revărsare sonoră, plină de tristețe, dar și de posibil triumf, a lumii oprimate. Ea se înalță ca un cântec de libertate, ca o voce mesianică a vremurilor ce vor sosi, chemând împrejuru-i, în armonie totală, elementele terestre, un popor tăcut, care se pregătește de schimbare, „Să mângâie jalea nestinsului dor,/ Să-mpace durerile firii...". Puterile ascunse ale neamului, figurate metaforic, ies la lumină, din peșteri „vin umbre șirag/ S-asculte amarul cântării", umbrele îndoielii dispar, „mor" „de patima doinei", „Cu lacrimi plâng genele zării". La

Scanned with OKEN Scanner

răsărit de soare, toată suflarea terestră se înfioară pentru a primi solia divină, vestind eliberarea finală: „Şi doina se zbate, şi frunzele plâng,/ Şi codrul prelung se-nfioară,/ Când, iată, prin neguri cu sârg străbătând/ O rază solie coboară:// Deschideţi larg poarta, cărunţilor brazi,/ Să vie-mpăratul măririi,/ Să mângâie jalea nestinsului dor,/ Să-mpace durerile firii...".

ARMONIE SONORĂ. Poezia „Dimineaţa" este, înainte de toate, un exerciţiu de **armonie sonoră**. Imaginile auditive transcriu o muzică înaltă, a interferenţei depline între planurile terestru şi cosmic sub semnul unui cântec amar, al durerii ce încearcă eliberarea prin reverberaţii sonore către spaţiile libertăţii. Pe pământ apele dorm „cu răsuflete grele", spicele sunt împovărate de somn, în timp ce din înalt coboară „taina tăcerii", iar liniştea picură lin în zare. Pădurea începe să sune, la un semnal neştiut, moment în care, progresiv, natura întreagă este trezită la viaţă de sosirea dimineţii.

Liniştea se aşază asupra întregului pământ ca un factor de armonie cosmică, totală, iar vântul devine liantul de construcţie a întregului: „În taina tăcerii porneşte-se vânt/ Să mângâie trestia-n vale,/ Pe-ascuns o sărută, dar dragostea lui/ O văd licuricii din cale./ Şi-o spun licuricii la frunze de soc,/ Şi socul pădurii o spune,/ Şi frunzele toate grăbite tresar/ Şi-ncepe pădurea să sune.". Durerea ce se acumulează în toate elementele naturii cere, prin „amarul cântării", mântuirea divină, veste transmisă de vânt, „pribeagul drumeţ", un Hermes al timpurilor de restriştе: „Se duce iar vântul, pribeagul drumeţ,/ Sfios fâlfâind din aripă,/ Din doru-i aprins şi în veci călător/ O doină domol se-nfiripă./ Şi doina o cântă alunii din crâng/ Şi-o tremură-n murmur izvorul,/ Şi doina trezeşte şi turma din deal,/ Şi turma trezeşte păstorul.". Doina are un rol de liant în actele firii, străbate înaltul şi se întoarce în freamătul de codru, pregătind momentul solemn, eliberator de umbrele nopţii şi ale istoriei, noul răsărit de soare, simbol al redeşteptării conştiinţei naţionale.

ELEMENTE DE RECUZITĂ ROMANTICĂ. Luceafărul şi stelele semnifică lumea privită din perspectiva mecanicii cosmice: noaptea se pregăteşte să se retragă, în timp ce soarele, astru diurn, îşi anunţă apariţia ca o nouă deşteptare la viaţă, percepută în ambiguitate deplină, naturală şi socială. Luceafărul şi stelele receptează durerea terestră ce se înalţă „în geamăt" la cer, cuprinse parcă de o boală a stingerii universale: „Luceafărul bolnav în lumea de-nghеţ/ Clipeşte din gene molatic,/ Când dorul pribeag, de pe-o creastă de ulm,/ Şi-l geme porumbul sălbatic. [...]// Luceafărul simte văpaia arzând/ Şi tremură, bietul, şi moare./ Cu ochii plânşi, stelele toate se duc/ Pe patul de nori să se culce.". Cântecul speranţei, doina, îşi adună elanurile eliberatoare din lumina dimineţii, simbol al înnoirii lumii, din freamătul „pădurii" sacre, vegheată de sus de „cetatea eternelor stele". Durerea se înalţă spre cer nedomolită, emanaţie cosmică a unei puteri nestăvilite de regenerare a întregului pământ: „În geamăt se-nalţă durerea la cer,/ Câmpii de lumină să-nfioare [...]/ Din dragostea stinsă în neguri de zări/ Lin picură liniştea dulce.".

ALEXANDRU MACEDONSKI

A. MACEDONSKI (1854-1920). Poet şi prozator. Spirit incomod, răzvrătit perpetuu, contemporan, în tinereţe, cu Eminescu, umbrit, fatalmente, ca valoare şi audienţă de public, de sfârşitul prematur al acestuia şi de gloria lui postumă, mereu în creştere, Alexandru Macedonski rămâne, până astăzi, un poet cu o posteritate deschisă, cu un loc nefixat încă pe deplin şi cu certitudine pe scara valorilor literaturii române, oferind oricând, în ciuda numeroaselor şi competentelor studii dedicate, surprize în receptarea critică. Asumându-şi până la capăt, în viaţă şi în operă, destinul de geniu neînţeles, chiar,

Scanned with OKEN Scanner

în spiritul romantismului neguros, de poet blestemat, cu trăiri extreme, de agonie şi extaz, de prăbuşire şi elevaţie, generatoare de mari tensiuni lirice şi de gesturi memorabile, Macedonski este aşezat de multe ori lângă Eminescu, drept unul dintre cei mai mari poeţi ai perioadei de sfârşit şi de început de secol, traversându-i toate influenţele şi experienţele literare. Scriitor cu o formaţie literară solidă, cu tendinţe teoretice de şcoală literară, de mentor spiritual în cenaclul şi la revista „Literatorul", Macedonski receptează năvalnic ecourile unei literaturi universale în plină formare, fiind, fapt paradoxal, aproape simultan, clasic, romantic, baroc, simbolist, parnasian. Adrian Marino, în eruditul studiu „Opera lui Alexandru Macedonski" (Editura pentru Literatură, 1967), încerca să dezlege această enigmă: „Încă o dată spus, poetul sfidează orice clasificare riguroasă, ironizează postum orice dogmatism ideologic. Privit din perspectivă clasică, romantismul lui Macedonski este baroc. Din direcţie romantică, barochismul poetului devine clasic. Privit din perspectivă barocă, poetul este, în acelaşi timp, romantic şi clasic.".

Ca o constantă a întregii sale creaţii, de la primul volum, „Prima verba" (1872), continuând cu „Poesii" (1882), „Excelsior" (1895), până la „Flori sacre" (1912), „Thalassa" (1915) şi „Poema rondelurilor" (1927), Macedonski a rămas în esenţă un poet romantic, un romantic mult întârziat, tratând însă marile teme ale romantismului cu mijloacele şi recuzita curentelor literare moderne, simbolismul, parnasianismul, chiar instrumentalismul, devenind, de multe ori, în „Arta versului" (1890) şi „Poezia viitorului" (1892) de pildă, şi teoretician entuziast al acestora. „Noaptea de decemvrie", ca şi celelalte „Nopţi", risipite, începând cu „Prima verba", prin mai toate volumele de poezii, se înscriu într-o tipologie şi tematică romantică, celebre fiind „Nopţile" lui Young şi ale lui Alfred de Musset, pe care fără îndoială Macedonski le-a cunoscut, mai mult, le-a admirat, spunând despre sine, la persoana a treia: „Ca Young şi Musset, a scris **Nopţi** remarcabile." („Literatorul", 8, 1893). Nocturnul, sediu al visului ilimitat, spaţiu al cunoaşterii, al vastelor perspective cosmice, al marilor viziuni romantice, este de altfel o temă care străbate întregul veac al nouăsprezecelea, aflat, indubitabil, în poezie, sub semnul romantismului.

Manualele CORINT 1, LOTUS

RONDELUL ROZELOR CE MOR

„Rondelul rozelor ce mor" a apărut în volumul „Poema rondelurilor" (1927), însă data reală de redactare este 13 mai 1916. Rondelurile sunt poezii cu formă fixă, de treisprezece-paisprezece versuri, repartizate de regulă în trei strofe, cu numai două rime. Primele două versuri, care enunţă tema sau motivul poetic, se reiau în strofele următoare, ambele în strofa a doua şi ultimul în strofa finală, la Macedonski acest vers fiind al treisprezecelea al poeziei. Denumirea acestei specii literare provine din fr. *rondel*, it. *rondello*, şi sugerează noţiunea de rotund, adică terminat, expresie a unei perfecţiuni formale cultivate cu atenţie. De la apariţia sa, în Franţa secolului al XIV-lea, rondelul a avut două perioade de glorie, una în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în vremea trubadurilor şi truverilor, prin Charles d'Orléans, François Villon şi Clément Marot, alta în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin poeţii parnasieni, adepţi ai formelor perfecte şi muzicale. Promotor al parnasianismului în literatura română, Macedonski scrie rondeluri asemănătoare cu ale lui Théodore de Banville, Laforgue, Rodenbach, Mallarmé, similitudinea mergând chiar până la distribuţia rimelor: **abba**, **baab**, **baaba**, cum se constată în „Rondelul rozelor de august". „Poema rondelurilor" sintetizează şi stilizează temele majore ale universului poetic macedonskian, extazul şi damnarea, elevaţia, exotismul, evadarea din real, într-o formă literară cu sonorităţi şi culori cultivate îndelung prin exerciţiul simbolist.

Scanned with OKEN Scanner

Calea spre inefabil, spre zări îndepărtate, înălțarea, existente și în poeziile lui Byron, în „Mazeppa" de pildă („Away, away, my breath was gone"), se identifică aici ca o cale de abstragere din real, de intrare în lumea extatică a visului.

Preocupat de perfecțiunea formelor, poetul nu face decât să amplifice sugestia morții care se insinuează treptat în gândirea comună. Poemul este compus din două catrene și o strofă de cinci versuri, tema centrală fiind fanarea și moartea rozelor, ca o proiecție a sentimentului de melancolie al poetului pus în fața inevitabilului vieții ireversibile. „Rondelul rozelor ce mor" este o „fotografie mișcată" față de rondelul anterior, al „rozelor de august", continuând meditația melancolică pe tema trecerii timpului, ajunsă acum la punctul final, al extincției florale, pentru eul liric momentul fiind al spulberării tuturor iluziilor: „E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, și mor și-n mine – / Ș-au fost atât de viață pline,/ Și azi se sting așa ușor." Rondelul identifică ființa umană cu roza trecătoare: ambele sunt entități efemere, cu durată scurtă de viață, diferența dintre ele, raportată la ansamblul vieții cosmice, fiind neînsemnată. Rozele, forme efemere de frumusețe, sunt sensibile la fanarea temporală: „Și azi se sting așa ușor". Vremea rozelor ce mor este simțită ca un timp de restriște, ca un moment al extincției: „În tot, se simte un fior./ O jale e în orișicare./ E vremea rozelor ce mor – / Mor în grădini, și mor și-n mine." Jalea eternă a lumii se revarsă și asupra rozelor, lipsite de apărare împotriva timpului necruțător. Rozele „mor în grădini" și dispariția lor se răsfrânge și asupra eului liric, tulburat de sentimentul trecerii timpului. Lumea este învăluită de sentimentul stingerii treptate a vieții: există, în planul intim al poeziei, un fior al morții care cuprinde toate formele vii.

Versul întâi stabilește coordonatele temporale ale fanării, prin folosirea sugestiei: timpul este trecător, rozele sunt pline de viață la început, însă ele se fanează, se „trec", se supun timpului neiertător, care nu presupune circularitatea, revenirea, repetiția. Folosirea conjuncției „și" denotă tristețea ființei, o consecință a cauzalității lumii cunoscute, după care toate evenimentele se justifică printr-o motivare intrinsecă. Acest „și" exprimă și rezistența scăzută a biologicului în fața temporalului, rozele fiind părăsite treptat de „energia vitală", lipsite de puterea de supraviețuire. Stingerea lor este o consecință a condiției biologice efemere și, prin sugestie, și a celei umane. Substantivele care definesc starea de tristețe sunt concentrate într-o dispoziție savantă: „fior", „jale", „vălmășaguri de suspine". Poetul reia și amplifică sentimentul dispariției treptate, al morții, folosind un sinonim metaforic pentru verbul „mor", „se sting".

Sonoritatea versurilor care generează starea de catharsis e dată de rimele alternative sau îmbrățișate: **a b b a, a b a b, a b b a a**. Prima rimă, **a**, este masculină, versul este un tetrasilab iambic, în timp ce rima **b** este feminină, cu o silabă neaccentuată, dintr-un iamb incomplet. Sugestia muzicală intervine prin combinarea acestui „mine" cu „suspine", în timp ce rima de tip **a** folosește consoana „r" vibrantă: „mor"-„fior". Ciclul florilor ce mor creează o simfonie aparte, o melodie tristă a timpului care nu poate fi biruit de biologicul efemer, așa cum se întâmplă în „Au Jardin de l'Infante" din ciclul „Heures d'été", de Samain: „Les roses meurent, chaque et toutes.../ Je ne dis rien, et tu écoutes/ Sous tes immobiles cheveux".

Finalul poeziei sugerează imaginea tristă a unei lumi pierdute, fără speranță de regenerare: „Pe sub amurgu-ntristător,/ Curg vălmășaguri de suspine,/ Și-n marea noapte care vine,/ Duioase-și pleacă fruntea lor.../ E vremea rozelor ce mor." Moartea rozelor, la fel ca a ființelor umane, dă o notă de melancolie întregului univers, poetul personalizând, cu reflectare asupra sa, un fenomen al naturii, amurgul, devenit „-ntristător".

Simbolul rozelor exprimă sentimentul trecerii rapide a timpului, în poezii ca „Rondelul rozelor din Cișmegi", „Rondelul cascadelor de roze", „Rondelul nopții argintate". Pentru Macedonski, moartea este un fenomen general, reprezentat prin roza „ce moare în glastră", simbolistică preluată de la Albert Samain și de la Jean Moréas. Petalele

Scanned with OKEN Scanner

rozei cad încetul cu încetul, devenite materie fără viață, printr-un „montagne russe" temporal care schimbă semnul plus cu semnul minus al axei vremurilor.

Roza, alături de crin, e un simbol al extazului, al beției vieții trecătoare, incapabilă de imortalizare, de regenerare. Poetul se simte îmbătrânit de curgerea timpului, trece de la starea de extaz la aceea de resemnare în fața greutăților vieții. În „Les Fleurs", de Mallarmé, starea de elevație crepusculară se frânge, în același mod, instantaneu: „Et tu fis la blancheur sanglotante des lys/ Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure/ À travers de l'encens bleus des horizons pâlis/ Monte rêveusement vers la lune qui pleure."

Moartea rozei generează un sentiment „întristător", condensând, în clipe grăbite, puține, timpul; viața omului, prin **corespundere**, se asociază aceleiași stări de trecere rapidă, constând într-un elan ascensiv, un punct de apogeu și o prăbușire bruscă. Poetul percepe organic modul în care fiorul vieții se năruie, se abandonează disperării și lipsei de perspectivă. „Corespondențele" se realizează aici între starea sufletească interioară a poetului și degradarea biologică rapidă a rozei, floarea cu cel mai puternic elan vital, dar și supusă din plin trecerii rapide a timpului.

TEME ȘI MOTIVE:

- **Rozele**, simboluri ale efemerului biologic, ale tristeții generate de trecerea timpului.
- **Amurgul**, timp al stingerii treptate, al extincției vegetale și umane.
- **Corespondența** dintre moartea rozelor și starea de tristețe exprimată de eul liric.
- **Lumea trecătoare**, văzută de poet ca o extrapolare a lumii efemere, a biologicului.
- **Fiorul existențial** dat de sentimentul efemerității, de lumea trecătoare a rozelor și de incapacitatea lumii vii de a opri fenomenul morții.
- **Grădinile**, simbol al lumii aflate în stare de grație și de echilibru.
- „Marea noapte", simbolul cel mai puternic al lumii care se îndreaptă spre neant, spre abisul existențial.
- Antinomia, dar și **complementaritatea dintre viață și moarte**: rozele reprezintă viața, dar și moartea, pentru că se fanează repede, supuse entropiei rapide, trecerii spre neființă. Moartea rozelor generează tristețea poetului, pentru că sugestia morții îl înscrie pe o curbă existențială descendentă.

„POEZIA VIITORULUI". E un articol programatic apărut în revista „Literatorul", nr. 2 din 1892, în care Alexandru Macedonski își expune în mod tranșant opiniile cu privire la curentele literare apărute la orizont, **simbolismul** și **instrumentalismul**. Deși asocierea aceasta ar putea trezi scepticismul opiniei critice, simbolismul, crede mentorul „Literatorului", este un curent care se impune triumfal, fiind „ultimul cuvânt al geniului omenesc": „Cu toate acestea, astăzi când simbolismul numără geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Mallarmé, ca Joséphine Péladan, ca Moréas și alții, simbolismul, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe.". Macedonski identifică în epocă două direcții importante în simbolism: muzicalitatea (promovată de Paul Verlaine), și simbolul, care trebuie să creeze sugestia, să asocieze, prin „corespondențe", o anumită stare de spirit unei situații.

Pentru a fi înțeles, termenul este explicat din punct de vedere etimologic și semantic. Denumirea de simbolism vine din grecescul *symbolon*, care numește modul în care exprimarea prin imagini duce la nașterea ideilor. Crucea e un simbol complex, sugerând „o imagine înfățișată inteligenței, spre a reaminti suferințele lui Iisus", faunul este simbolul senzualității excesive, albeața crinilor exprimă inocență. Uneori imaginile sunt create prin sunete, ducând la instrumentalism, considerat de poet tot un fel de simbolism, cu deosebirea că **„sunetele** joacă în **instrumentalism** rolul imaginilor". Prin sunete se obțin imagini: „Este evident, pentru oamenii ce nu sunt lipsiți de cultură muzicală, că sunetele închise, precum: **â, u, ă**, cât și sunetele grave ca: **a**

Scanned with OKEN Scanner

şi chiar **o**, sunt menite să deştepte sensaţiuni, dintre care, cele întâi vor fi note triste şi întunecate, iar cele de-al doilea sonore dar solemne." Poezia modernă se desparte cu hotărâre de mijloacele de expresie ale prozei şi „de succesele de bâlci ale antitezei", „de elocvenţa vulgară", formându-şi un limbaj propriu, în care „se simte în largul ei". Concluzia poetului este una singură: „Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii.".

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

RONDEL. Termenul provine din fr. *rondel*, it. *rondello*. Este o poezie cu formă fixă, constituită, în cele mai multe cazuri, din treisprezece-paisprezece versuri, repartizate în trei strofe. Primele două versuri, care sintetizează motivul liric, sunt reluate ca refren, mai întâi la mijlocul, apoi la sfârşitul poemului. Rondelul apare în literatura franceză, în secolul al XV-lea, fiind remarcat la Charles d'Orléans, autorul unui renumit rondel, „Le printemps ou le renouveau" („Primăvara sau reînnoirea"), la François Villon şi Clément Marot. Gustul pentru formele fixe se manifestă de la Théodore de Banville până la d'Annunzio, în **parnasianism**. La români, excelează în această direcţie Alexandru Macedonski, căruia îi vor fi publicate rondelurile după moarte, în volumul „Poema rondelurilor", 1927. „Rondelul rozelor ce mor" e o poezie **a trecerii ireversibile a timpului**: „E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, şi mor şi-n mine.../ E vremea rozelor ce mor.".

Rondelul de faţă se poate remarca prin repetarea, la sfârşit, a versului de început, încadrând poezia în linii simetrice, sugerând ideea centrală a fanării, efect al trecerii necruţătoare a timpului.

SIMBOLISM. Curentul apare în Franţa în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, cu prelungiri şi în prima decadă a secolului următor, cu o rapidă extensiune europeană, fiind o reacţie estetică la adresa **parnasianismului**. Denumirea este propusă de Jean Moréas, într-un manifest publicat în „Le Figaro", la 18 septembrie 1886, derivată de la **simbol**, înţeles, în plan literar, drept un cuvânt, o sintagmă sau un procedeu expresiv care sugerează stări de spirit şi reprezentări ce stau la baza imaginii artistice.

Cercului simbolist de la Paris îi aparţineau Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), admirator al lui Hegel şi al poeziilor lui E. A. Poe, Tristan Corbière (1845-1885), remarcat prin volumul „Iubirile galbene", Issidor Ducasse (1846-1870), cunoscut prin „Cântecele lui Maldoror". În „Tratatul despre Verb" (1886), cu o introducere de Mallarmé, René Ghil stabileşte o **core-pondenţă** între sonoritatea versurilor şi sentimente. **Muzicalitatea**, **sensibilitatea**, substituţia asonanţei cu **rima sonoră**, utilizarea **clarobscurului** în locul culorilor tari şi a indecisului în locul senzaţiei sunt câteva din trăsăturile curentului, propuse de Paul Verlaine în „Arta poetică" (1871-1873).

Estetica simbolismului este una a vagului; **tehnica sinesteziei** – suprapunerea a două sau mai multor senzaţii – este propagată de Baudelaire în „Corespondenţe": „Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,/ Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte câmpii". Poezia simbolistă este şi o reacţie împotriva unei realităţi burgheze degradate, bazată doar pe dominaţia banului, o stare de rău, comparabilă cu romanticul **mal du siècle**, fără să aibă însă contingenţe cu mişcările sociale ale epocii. Abstras din realitatea imediată, simbolismul proclamă un principiu creator înalt, bazat pe muzică şi simbol: „De la musique avant toute chose", proclamă Verlaine. Simboliştii francezi sunt, de altfel, influenţaţi de muzica lui Wagner, dovadă fiind crearea unei publicaţii literare inspirate de creaţia acestuia, „La Revue wagnerienne". **Eufonia**, eliberarea de stilurile metrice fixe, dobândirea unei structuri interne de o **armonie perfectă** sunt caracteristici ale curentului simbolist. Ca modalitate de comunicare este întrebuinţat **stilul aluziv**, lucrurile

Scanned with OKEN Scanner

desprinzându-se misterioase dintr-o pădure de simboluri, după cum arată Baudelaire în „Correspondances": „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'Homme y passe à travers des fôrets de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers". Gustave Kahn este apologetul versului liber, al „ritmului interior". Că simbolismul reprezintă o revoluție în poezie este remarcat de Gustave Kahn: „Însemnătatea noii tehnici poetice stă în a permite fiecărui poet de a concepe în el versul sau strofa originală și de a transcrie ritmul său propriu și individual în loc de a se supune unui tipar gata confecționat."

Reprezentanții curentului sunt numeroși în literatura universală: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, René Ghil, Jean Moréas, Francis Jammes în poezia franceză, Émile Verhaeren, cu „Les villes tentaculaires", Georges Rodenbach, Maurice Maeterlink în Belgia, Stefan George, Hugo von Hofmannstahl, Rainer Maria Rilke în poezia germană, William Butler Yeats, Swinburne, Hopkins în Anglia, Antonio și Manuel Machado la spanioli, Constantin Balmont, Alexandr Blok, Valeri Briusov în Rusia și Ady Endre în poezia ungară.

La români, teoretician și promotor timpuriu al simbolismului este Alexandru Macedonski, în articolul „Poezia viitorului" (1892). Dar, deși are mulți reprezentanți în literatura română, începând cu mentorul de la „Literatorul" și cuprinzând o întreagă pleiadă de poeți în primele două decenii ale secolului douăzeci, între care George Bacovia, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, simbolismul este receptat cu dificultate până târziu de critica literară românească. Constantin Dobrogeanu-Gherea atacă de mai multe ori curentul în articolele sale: „Decepționismul în literatura română" (1887), „Cauza pesimismului în literatură și artă" (1890), confundându-l cu **decadentismul** și **instrumentalismul**. La fel, N. Iorga, la „Sămănătorul", critică acerb curentul, afirmând că Baudelaire este „un poet al decăderii", iar Poe „poet al celor mai nebune închipuiri".

În esența sa, curentul nu este generat, așa cum se insinuează, de diferențele de ordin social, ci este o modalitate de înnoire a lumii, eliberând spiritul de cătușele raționaliste și lipsite de imaginație ale mercantilismului burghez. Poeții simboliști sunt plictisiți de oraș, de lumea în care trăiesc, suferă de **spleen**, melancolie generată de atmosfera ternă a micilor târguri provinciale. Avangardismul nu avea cum să placă burghezului cu tabieturi, preocupat numai de conservarea propriului **statu quo**. Astfel de aprecieri se prelungesc până în a doua jumătate a secolului douăzeci, la critici literari de notorietate, Zoe Dumitrescu-Buşulenga și G. C. Nicolescu, care îl califică drept **antirealism**, deși Ov. S. Crohmălniceanu făcuse o revizie bună a exagerărilor produse de-a lungul veacului asupra curentului (Lidia Bote, „Simbolismul românesc", 1966, p. 31).

Simbolismul este promovat, cu toate acestea, de reviste ca „Literatorul" lui Macedonski, „Viața nouă" (1905-1925), condusă de Ovid Densusianu, „Viața literară", unde scrie Elena Farago. Realitatea unei lumi meschine, burgheze, este inacceptabilă, Macedonski scriind cu vehemență: „M-am născut în niște vremuri când tâmpita burghezime,/ Din tejghea făcând tribună, legiune de coțcari,/ Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime,/ Zile când se-mparte țara în călăi și în victime/ Și când steagul libertății e purtat de cârciumar". La fel ca în „Jadis et Naguère" al lui Verlaine („Je suis l'Empire à la fin de la décadence"), orașul se autoanihilează prin decadență; e un oraș cumplit de „negustori,/ La tine stă poetul ca-n Sodoma" (cum spune Barbu Nemțeanu), așa cum Mallarmé sugerează anihilarea umanului în lumea infamului burtă-verde, incompatibil cu idealismul kantian sau schopenhauerian.

Dintre temele simbolismului, dominantă este **evadarea** dintr-un univers sufocant, închis, către zone încă imaculate, la capătul planetei, în zări îndepărtate: „Spre izolarea mărilor fugare,/ Spre măreția mărilor polare" (D. Iacobescu, „Marșul izolaților"). Pentru Iuliu C. Săvescu, măreția naturii se află în singurătățile polare: „La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic adormite,/ În lung și-n lat, în sus și-n jos, se-ntind câmpii nemărginite." („La polul nord"). Bacovia se autoclaustrează: „Mai bine singuratec și uitat,/ Pierdut să te retragi nepăsător,/ În țara asta plină de humor,/ Mai bine singuratec și uitat." („Cu voi..."). Zările se deschid primitoare și lumea veche, plictisitoare și monotonă este părăsită simbolic, fără regrete: „Întindeți pânzele,

Scanned with OKEN Scanner

băieți.../ Un vânt subțire se ridică,/ Albastra mare se despică". (Al. Macedonski, „Plecare"). Pentru Minulescu, iahturi **negre**, **roșii**, **albe** sunt pregătite pentru a părăsi lumea lipsită de idealuri, golită de sens, absurdă, plutind ca niște fantomatice corăbii wagneriene.

Poezia simbolistă accentuează lirismul, mai ales prin regresie în timp, prin izolare și nevroze. Locul de refugiu al lui Ion Pillat este „casa amintirii, cu obloane și izvor", unde „păianjeni zăbreliră și poartă și zăvor". Abandonarea realului se traduce deseori prin **uitare**, **nevroză** sau stări maladive acute; oamenii sunt mai toți bolnavi la Ion Minulescu: „Ce primăvară tristă și ce spital tăcut!.../ Bolnavii albi, ca albul pereților,/ Privesc/ Ne'ncrezători spre soare". („Pastel bolnav"). Sufletul trece râul Infernului, se simte prins în invizibile gheare: „Sunt mohorâtul suflet ce n-a fost,/ La-ntoarcere muiat în râul Lethe". „Les Nevroses", ale lui Rollinat, se impun ca alternativă, reversul acestei stări fiind disperarea, nebunia. **Cetatea**, **orașul** desuet, provincial sunt toposuri ale unei maladivități continue, cu oameni palizi, „ameliorați", cum spune Nietzsche, de prea multă „civilizație": „Cetate, – azilul ftiziei –/ Nămeți de la pol te cuprind.../ Cetate, azi moare poetul/ În brațele tale tușind..." (Bacovia).

Natura este refugiul preferat din lumea ce agonizează încet în miasmele proprii, populată cu „oameni palizi de visul nevisat": „Avântul simțirilor mele/ Mă duce-ntr-o sferă străină/ De ceața lumeștilor rele,/ În care pe fruntea-mi se-nchină/ Mari roze bogate și grele". (Macedonski). Natura simbolistă nu este una solară, înaltă, aceasta rămânând numai o aspirație neîmplinită. Percepția ei se realizează difuz, irizat, tonurile predominante sunt culorile gri, roșii, violete, portocalii. Momentul preferat al zilei este **amurgul**. **Parcul** e uneori o oază, un loc de izolare de lume, facilitând întoarcerea spre antichitatea clasicizantă: „În parcul presărat cu statui,/ De nimfe,/ Fauni/ Și Silvani,/ De-a lungul celor trei alei/ De plopi,/ De tei/ Și de castani,/ Pe băncile vopsite-n verde/ Și pe nisipul galben-șters,/ Multicolorele covoare de frunze veștede s-aștern" („Cântec al parcului", Ion Minulescu). Peisajul sinistru, bacovian, este fragmentat de strigătul corbilor: „Trec corbii – ah, «Corbii»/ Poetului Tradem –/ Și curg pe-noptat/ Pe-un târg-nghețat", imaginea devenind terifiantă, marcată cromatic de sânge animal, ca în „Masacrul inocenților", tablou al lui Bruegel. În acest peisaj, **ploaia** revine ca un refren obsesiv, ca un diluviu universal, purificator: „Ce melancolie!/ Plouă, plouă, plouă...". În „Lacustră", poetul alunecă într-un **anistorism** salvator, care poate însemna un nou început al lumii.

Simbolismul rămâne, prin aria de manifestare și prin profunzimea viziunii artistice, o mișcare literară de mare răsunet, cu reprezentanți de seamă și creații de certă modernitate.

PARNASIANISM. Termenul este derivat din *parnasian*, fr. *parnassien*, apărut mai întâi în literatura franceză sub numele de „Le Parnasse". Parnasianismul este o reacție la subiectivismul romantic. Punctul de plecare pentru acest curent este volumul „Émaux et camées", al lui Théophile Gautier, și primii reprezentanți sunt Théodore de Banville și Leconte de Lisle, care editează o culegere de poezii intitulată „Le Parnasse contemporain" (1866-1867), la ea colaborând și alți scriitori, José Maria de Hérédia, Catulle Mendes, Sully Prudhomme, François Coppée. Pentru poeții parnasieni, definitorii sunt **atitudinea impersonală**, **descrierea senzorială** a lucrurilor și a fenomenelor, **cultul formei**. Excluderea oricărei idei sociale sau a oricărui sentiment este esențială. Théophile Gautier afirma: „Nu cere poeziei sentimentalism. Cuvinte strălucitoare, cuvinte luminoase, cu un ritm și o muzică – iată poezia!" Poeții parnasieni au o anume înclinație către **pitoresc**, predilecția pentru **tărâmuri exotice**, pentru **temple** și **ținuturi îndepărtate**. Versul parnasian se distinge prin rigurozitate, prin cizelare, iar în câmpul liricii intră mitologiile antice, o natură exotică și pietrele prețioase. Parnasienii cultivă **sonetul** și **rondelul**. În literatura română se face cu greu o distincție între simbolism și parnasianism. Alexandru Macedonski, care este receptat, la început, ca un teoretician al simbolismului, își va încheia cariera poetică sub semnul parnasianismului. Ion Pillat își scrie primele volume de poezii în stil parnasian, iar Ion Barbu implică în ermetismul versurilor și o notă parnasiană. N. Davidescu

Scanned with OKEN Scanner

publică o „Antologie a poeziei parnasiene", dar poeții selectați sunt mai mult simboliști: Ștefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Mircea Demetriad.

Parnasianismul cultivă imaginea templelor, a construcțiilor arhitectonice înălțate spre cer, spre tărâmuri pline de soare, folosind extazul ca mijloc de alunecare în tărâmul visului, prin parfumul „rozelor", elemente ale perisabilității. Versul este dezbrăcat de orice emoție, iar metrica este bine studiată, rotundă, muzicală.

SIMBOL. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *symbole*, gr. *symbolon*, „semn de recunoaștere". În sens general, reprezintă orice obiect sau imagine care, prin asociațiile sau analogiile pe care le stârnește, desemnează altceva decât ceea ce este, dezvoltându-se, în evoluția omenirii, o simbolistică extrem de bogată a reprezentării lumii, cu trimitere directă în viața cotidiană.

În literatură, este un cuvânt, o sintagmă sau un procedeu expresiv care se substituie unei serii de configurații ale realului și transmite direct sau sugerează stări de spirit, trăiri, reprezentări care stau la baza imaginii literare și a constituirii spațiului imaginar. Un interes deosebit pentru simbol s-a dezvoltat în cadrul curentelor literare moderne, de la simbolism la avangardism și postmodernism, propunând strategii noi de constituire și de receptare a mesajului poetic.

Simbolismul este curentul care a folosit în mod programatic simbolul, câmpul literar al poeziei fiind dominat de **simboluri spațiale** (orașul, parcul, grădina, strada, drumul, câmpia, pustiul, marea, corăbiile, galerele, țărmurile, ținuturile exotice, cavoul, sicriul), **simboluri temporale** (anotimpurile, amurgul, înserarea, noaptea, golul istoric), **simboluri meteorologice** (ploaia, ninsoarea, viscolul, moina), **simboluri cromatice** (alb, gri, roz, roșu, pal, negru, galben, violet), **simboluri metalice** (plumb, argint, bronz, pietre prețioase, candelabre), **simboluri florale** și **olfactive** (crini, roze, crizanteme, narcis, parfumuri), **simboluri maladive** și **nevrotice** (melancolia, singurătatea, nevroza, ftizia, boala, plânsul, delirul), **simboluri muzicale** (vioara, clavirul, flautul, cântecul, caterinca).

GEORGE BACOVIA

GEORGE BACOVIA (1881-1957). Este unul dintre cei câțiva mari poeți români din prima jumătate a secolului douăzeci, remarcabil prin capacitatea de a sintetiza, într-o operă poetică destul de restrânsă, aproape toate temele și modalitățile de expresie ale unui curent literar, simbolismul. De la un volum la altul, „Plumb" (1916), „Scântei galbene" (1926), „Cu voi..." (1930), „Comedii în fond" (1936), „Stanțe burgheze" (1946), temele fundamentale ale simbolismului se conturează, se nuanțează și se amplifică, până la conturarea unui univers poetic inconfundabil în peisajul liricii românești moderne. Cadrul existențial dominant este **orașul**, „infernul citadin" (M. Petroveanu), spațiu al recluziunii, unde oamenii apar și dispar de pe scena vieții, într-un anonimat absolut, în universul degradant al neîmplinirii existențiale și al sărăciei specifice **mahalalei**: „E-o noapte udă, grea, te-neci afară./ Prin ceață – obosite, roșii, fără zare –/ Ard, afumate, triste felinare/ Ca într-o crâșmă umedă, murdară./ Prin măhălăli mai neagră noaptea pare.../ Ș-auzi tușind o tusă-n sec, amară –/ Prin ziduri vechi ce stau în dărâmare." („Sonet"). Orașul este în ruină, consecință directă a civilizației tehnice, prin degradarea materiei, chiar a spațiului de protecție și de intimitate, casa ce și-a pierdut funcția antropologică primordială, de centru al lumii: „Odaia mea mă înspăimântă/ Cu brâie negre zugrăvită –/ Prin noapte, toamna despletită/ În mii de fluiere cântă [...]/ Aici n-ar sta nici o iubită" („Singur"). Spațiul dimprejur, extins până la imaginea orașului mondial, devine și el terifiant, loc al unui doliu prelungit până în

Scanned with OKEN Scanner

adâncul material al lumii: „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar:/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri." („Decor"), prin existența moravurilor abisale ale pegrei sociale, ce construiesc adevărate Sodome și Gomore: „Acum, cad foi de sânge-n parcul gol,/ Pe albe statui feminine;/ Pe alb model de forme fine,/ Acum, se-nșiră scene de viol..." („În parc"), prin figurarea locuitorilor orașului ca **personaje de muzeu**, moarte prin chiar sterilitatea propriilor preocupări: „Plângea caterinca-fanfară/ Lugubru, în noapte, târziu.../ Și singur priveam prin ochene/ Pierdut în muzeul pustiu..." („Panoramă").

În acest univers ostil, în care se simte plânsul materiei în intermundii, ea însăși cuprinsă de disoluție („De-atâtea nopți aud plouând,/ Aud materia plângând..."), **solitudinea** este starea existențială obișnuită, din care se proiectează spațiul imaginar, cu toate tenebrele sale. Odaia, în mod normal spațiu intim, „celula cotidiană" (M. Petroveanu), este locul închis, restrictiv, unde poetul e cuprins de spaimele neființei: „Eu trec din odaie-n odaie,/ Când bate satanica oră." („Miezul nopții"). Dragostea este rareori sentimentul salvator al comuniunii ființelor, ce se opune singurătății: „Ce cald e aicea la tine,/ Și toate din casă mi-s sfinte –/ Te uită cum ninge decembre..." („Decembre"). De cele mai multe ori însă dragostea este asociată extincției, însoțită de reprezentări macabre: „Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun" („Cuptor").

În poezia lui Bacovia, **natura** prelungește de regulă agonia orașului, fiind, în cele mai multe poezii, nu un spațiu al salvării ființei, ci al dispariției în neant: „Pe drumuri delirând,/ Pe vreme de toamnă,/ Mă urmărește-un gând/ Ce mă îndeamnă:/ – Dispari mai curând!" („Spre toamnă"). **Anotimpurile** creează stări nevrotice, generate de trecerea accelerată a timpului către extincția individuală: „Și toamna, și iarna/ Coboară amândouă;/ Și plouă, și ninge –/ Și ninge, și plouă." („Moină"), predominând **anotimpurile boreale**, malefice, **apocaliptice**: „Ninge grozav pe câmp la abator/ Și sânge cald se scurge pe canal;/ Plină-i zăpada de sânge animal –/ Și ninge mereu pe un trist patinor..." („Tablou de iarnă"). Teama de sfârșit de lume îndeamnă la manifestări orgiace: „Și ninge în orașul mare/ E noaptea plină de orgii,/ Iar prin saloane aurii/ S-aud orchestre și fanfare" („Și ninge..."). **Primăvara** produce nevroze, „nervi", „spleen": „În infinit pământul se simte tresăltând:/ Vor fi acum de toate cum este orișicând,/ Dar iar rămâne totul o lungă teorie.// O, când va fi un cântec de alte primăveri?!..." („Nervi de primăvară"), iar **vara** este **un anotimp al descompunerii**: „Pe catafalc, de căldură-n oraș, –/ Încet, cadavrele se descompun." („Cuptor"). Apa își pierde, în acest univers, funcția primordială de geneză a vieții, devenind mediul dizolvant al materiei, fără capacitate de transcorporalizare: „Și parcă dorm pe scânduri ude,/ În spate mă izbește-un val –/ Tresar prin somn, și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal [...]/ Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc." („Lacustră").

Erotica bacoviană oferă sentimentul cel mai contradictoriu din poemele sale, printr-o proiecție în spațiul ideal a acestui univers halucinant. Locuința iubitei este, ca la romantici, spațiul de salvare, un obstacol în fața vitregiilor de afară, chiar iarna părând de aici mai blândă, poetică: „Te uită cum ninge decembre.../ Spre geamuri, iubito, privește –/ Mai spune s-aducă jăratec/ Și focul s-aud cum trosnește [...]/ Ce cald e aicea la tine,/ Și toate din casă mi-s sfinte". („Decembre"). Dragostea este însă, de cele mai multe ori, maladivă, fecioarele sunt „histerizate", „pale", atinse de ftizie, erosul prelungindu-se ineluctabil în thanatos: „Iubita cântă-un marș funebru,/ Iar eu nedumerit mă mir:/ De ce să cânte-un marș funebru.../ Și ninge ca-ntr-un cimitir." („Nevroză") sau în degradare morală, femeia devenind o componentă mercantilă a vremii, „Femeie – mască de culori,/ Cocotă plină de rafinării" („Contrast").

Moartea vine astfel ca o rezultantă firească a unui univers în destrămare, dar și ca eveniment ce alungă coșmarul **maladivității** și al **funebrului existențial**: „Dormeau adâne

Scanned with OKEN Scanner

sicriele de plumb/ Şi flori de plumb şi funerar vestmânt –/ Stam singur în cavou... şi era vânt.../ Şi scârţâiau coroanele de plumb." („Plumb"), edificând încet un prag al dispariţiei: „Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ţi spun;/ Pe catafalc, de căldură-n oraş –/ Încet, cadavrele se descompun." („Cuptor"). **Sentimentul morţii** este întâlnit şi la poetul belgian Verhaeren, în „Les Flambeaux noirs" şi „Débâcle", sau în cazul lui Laforgue. La Bacovia, el reprezintă totuşi comunicarea cu **transcendentul**, o contingenţă cu divinul. Lipsa de echilibru între **fiinţă şi nefiinţă** îl determină pe poet să creadă că oamenii sunt de fapt „mumificaţi" încă din timpul vieţii, incapabili să înfrângă **astenia existenţială**, fiind dominaţi de tristeţe. În spiritul lui Heidegger, viaţa este menită de la început morţii, eul uman dobândindu-şi apelativul de **Sein zum Tode**. **Oraşele provinciale** adăpostesc oameni fără idealuri, „proşti", iar poetul devine **solitar** în căutarea sa: „Sunt solitarul pustiilor pieţe/ Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;/ Pălind în tăcere şi-n paralizie, –/ Sunt solitarul pustiilor pieţe..." („Pălind").

Pe această extinsă arie tematică, poezia lui Bacovia utilizează toată recuzita instrumentelor simbolismului, sugestiile, simbolurile, corespondenţele baudelairiene, muzicalitatea versurilor, cromatica, experienţele prozodice. Volumele sale de poezii marchează, fiecare, în ordine cronologică, o anumită preferinţă coloristică sau o temă aparte. **Plumbul** are culoarea gri, a ternului, a monotoniei ce apasă greu, semnificând moartea, galbenul este o culoare deschisă, dar în viziunea simbolistă reprezintă deznădejdea, după cum singur mărturisea poetul: „În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare [...] Pictorul utilizează în meşteşugul său culorile: alb, roşu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligenţă, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii." La fel, griul este o culoare cu valenţe multiple: ea poate semnifica şi galbenul, o culoare ce scapă judecăţii obişnuite, deznădejdea sau ternitatea şi monotonia lumii, departe de ideea de scânteie divină. Galbenul poate fi culoarea bolnavilor sau a ftizicilor, persoanele însemnate cu galben denotă o slăbiciune inerentă, nu sunt capabile de acţiuni puternice, definitive, trăiesc într-un marasm existenţial total. De aceea, ultimul volum poartă titlul „Scântei galbene".

Mai importantă pentru simbolişti decât noţiunea de culoare este aceea de muzică. Verlaine recomanda, în cunoscuta sa „Artă poetică", „De la musique avant toute chose", arta muzicală trezind cele mai variate sentimente. Alţi poeţi simbolişti, Ştefan Petică de pildă, introduc o gamă întreagă de instrumente muzicale pentru a crea senzaţia de eufonie dorită: „Viorile tăcură. O, nota cea din urmă/ Ce plânge răzleţită pe strunele-nvechite./ Şi-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă/ Pe visurile stinse din suflete-ostenite". Teoria „corespondenţelor" are, de asemenea, efecte în poezia lui Bacovia, dar el duce arta simbolistă mai departe, spre un ermetism ocult, unde simbolurile se cer decriptate cu minuţiozitate. Dintre poeţii simbolişti francezi, René Ghil şi Gustave Kahn, bine cunoscuţi de Bacovia, au elaborat o nouă teorie, a sistematizării muzicale a procedeelor sonore. Aspectul macabru, morbiditatea ca stare de fapt a lumii poate fi preluată de la Rollinat, din „Les névroses": „Elle était toute nue assise au clavecin/ Et tandis qu'au dehors hurlaient les vents farouches/ Et que Mini sonnait comme un vague tocsin/ Ses doigts cadavereux voltigeaient sur les touches...?/ Osseuse nudité chaste dans sa maigreur!/ Beauté de poitrinaire aussi triste qu'ardente." („Amanta macabră").

În acest **sincretism de tehnici simboliste**, primul volum de poezii introduce culorile gri şi alb sau negru, singurele variante în care poate fi zugrăvită o lume fără speranţe, aflată încă de la început sub spectrul obositor al morţii. **Gravitaţia absolută**, aşezată sub semnul simbolic al plumbului, în ultimă instanţă singurul mijloc de a scăpa dintr-o existenţă oprimantă, de transcendere a graniţelor, croieşte calea spre o nouă dimensionalitate. **Corbii** apar, în această

Scanned with OKEN Scanner

atmosferă, ca **mesageri ai morții** pentru orașul aflat în descompunere: „Trec corbii – ah, «Corbii»/ Poetului Tradem –/ Și curg pe-nnoptat/ Pe-un târg înghețat" („Amurg"), ce se închide în sine ca un imens „cavou". Ideea lumii ca un enorm „cavou", întâlnită și la Mihai Eminescu („O raclă-i lumea"), figurează aici spațiul fără ieșire, sufocant prin monotonie, prin lipsă de speranță. În poezia „Gri", spațiul obține o culoare deprimantă, în el se aud doar sunetele corbilor, zeii celtici responsabili de aducerea morții pe pământ, iar ninsoarea își închide culoarea, devine **gri**: „Iar în zarea grea de plumb/ Ninge *gri*". Gândurile rămân fără speranță, monotone, se înnegresc: „Ca și zarea, gândul meu se înnegri". Culoarea gri invadează totul, conștiință, parc, oraș, univers, și îndeamnă la moarte, determinând tristețea și abulia poetului. Perioadele istorice imemoriale devin astfel spații de salvare, reprezintă purificarea lumii de morbidul apăsător al existenței umane, civilizația tehnică dizolvându-se încetul cu încetul sub avalanșa lichidă din „Lacustră". În „Seară tristă", cântecul devine mijloc de eliminare a plictisului, de coborâre, din nou, pe scara istorică, în epocile barbare: „Barbar, cânta femeia-aceea,/ Târziu, în cafeneaua goală,/ Barbar cânta, dar plin de jale, –/ Și-n jur era așa răscoală...". Muzica, la simboliști mijloc de acces în sferele oculte ale gândirii, devine și aici un **motiv de uitare**: „Și nici nu ne-am mai dus acasă,/ Și-am plâns cu frunțile pe masă". „Amurg de iarnă" metalizează lumea, o transformă într-o imensă întindere impersonală, unde viața sucombă de la început: „Amurg de iarnă, sumbru, de metal,/ Câmpia albă – un imens rotund", pe deasupra căruia vâslește un „corb", „diametral". Iarna, imaculatul, se asociază cu moartea, cu sângele: „Ninge grozav pe câmp la abator/ Și sânge cald se scurge pe canal;/ Plină-i zăpada de sânge animal –/ Și ninge mereu pe un trist patinor..." („Tablou de iarnă"), lupii apar ca un simbol al **devorării viului**, iar iubita începe să cânte lugubru („Nevroză"). La Bacovia, niciunul dintre anotimpuri nu este benefic, toamna fiind sezonul bolilor pentru poetul retras în spațiul neprotector al interiorului: „De-acum, tușind, a și murit o fată,/ Un palid visător s-a împușcat;/ E toamnă și de-acuma s-a-nnoptat.../ – Tu ce mai faci, iubita mea uitată?" („Plumb de toamnă").

După încercarea de transcendere nereușită a limitelor lumii, de trecere în sfera elementelor grele, Bacovia intră pe panta deznădejdii, universul se închide din ce în ce mai mult. **Avalanșa morții** survine ca un atac continuu, invadând mintea și trupul; femeia în doliu din poezia „Scântei galbene" este emblematică pentru această stare de lucruri: „O femeie în doliu pe stradă,/ O frunză galbenă tremură după ea", în timp ce „a lumii grămadă" trece mai departe, nepăsătoare la chinul ei, la extincția individuală. Poetul, **singur**, este invadat de spaimele ancestrale ale sfârșitului, în odaia strâmtă, simbol al morții: „– Odaie, plină de mistere, / În pacea ta e nebunie;/ Dorm umbre negre prin unghere,/ Pe masă arde o făclie." („Singur"). Lumea este invadată de **strigoi**, ca sugestii ale redobândirii vieții după moarte, părând a stârni lumea cu veselia lor continuă, cu avalanșa de culori excentrice, exotice: „Cu roșii fanare, galbene, verzi/ Trec noaptea strigoii prin lanuri de grâu/ Și câinii spre lanuri în noapte tot bat –/ Strigoii în crâșmă la pod au intrat." („Strigoii"). „All Souls Day", un Halloween autohton, vine să dea culoare lumii șterse, deși protagoniștii rămân amenințați de spectrul răsăritului de soare ce pune capăt veseliei nocturne. În „Marș funebru" se schimbă însă registrul tematic, moartea devine predominantă, fiorul ei pune în mișcare instrumente simbolice, ca într-o simfonie a **stihiilor ascunse**: „Ningea bogat, și trist ningea; era târziu/ Când m-a oprit, în drum, la geam clavirul;/ Și-am plâns la geam, și m-a cuprins delirul –/ Amar, prin noapte vântul fluiera pustiu.". **Pustietatea** copleșește spațiile, chiar personajele părând desprinse dintr-un tablou suprarealist: „Apoi, veni și-o blondă în salon.../ Și-aproape goală prinse, adormită,/ De pe clavir, o scripcă înnegrită –/ Și urmări, pierdută, marșul monoton.// Înaltă, despletită, albă ca de var,/ Mi se părea

Scanned with OKEN Scanner

Ofelia nebună.../ Şi lung gemea arcuşu-acum pe strună,/ Îngrozitorul marş lugubru, funerar." („Marş funebru"). Elementele tabloului, cu sunete ce se reverberează la maximum, conturează imaginea unei **lumi moarte**, în care făcliile se luptă în agonie şi clavirista nu aruncă nicio privire spectatorului inopinat: „Viaţa-i melodie funerară". Cântecul de cucuvele şi claustrarea „între ziduri" vin să definească lumea bolnavă a poetului, incapabilă de resurecţie, cufundată în tăcere: „Tăcere e în ganguri şi în ogrăzi de-asfalt." („Între ziduri").

Singurătatea este, totuşi, o stare preferată de eul copleşit de o lume căreia nu-i poate schimba coordonatele: „Mai bine singuratec şi uitat,/ Pierdut să te retragi nepăsător" din „ţară tristă, plină de humor" („Cu voi..."). Procedeele de învăţare scolastică devin caricaturale în acest infern al neîmplinirii, al împotrivirii lascive, inutile în faţa **maladivităţii**, a **extincţiei**: „Liceu, – cimitir/ Al tinereţii mele –/ Pedanţi profesori/ Şi examene grele..." („Liceu"). Nici amorul nu mai poate fi veritabil, devine un exerciţiu hidos, al personajelor fără viaţă: „Amorul, hidos ca un satir,/ Copil degenerat –/ Învineţit, transfigurat,/ Ieri, a murit în delir.// Aci, prozaici pământeni,/ Pe drumuri a murit,/ De zurnetul de bani înăbuşit,/ În lumea asta cu dugheni." („Proză"). Femeile acestei **lumi fără orizont** îşi dorm somnul de veci în sicrie de cristal: „Oh, sunt fecioare cu obrazul pal,/ Modele albe de forme fine –/ Şi singure dorm, albe, şi senine/ În albele crivate de cristal..." („Contrast"). Lumea, lipsită de orice legi convenienţe, devine **tărâm al terorii, al hidosului**: „Vagabondând, într-un amurg blond,/ Am dat de-ale cimitirului porţi –/ Acolo cioclii îşi bat joc de morţi,/ Şi-am râs un râs de vagabond." („Sepulcre violate"). Poetul, situat departe de universul profan, îşi contemplă propria moarte: „Aici sunt eu,/ Un solitar,/ Ce-a râs amar/ Şi-a plâns mereu." („Epitaf").

Timpul se **aglomerează** în „Comedii în fond", poetul fiind cuprins de jale, cu sentimentul dispariţiei apropiate: „De mult, de mult cunosc doi plopi/ Ce-mi stau şi azi în cale –/ Îmi place mult ca să-i privesc,/ Dar mă cuprinde-o jale...// Căci parcă-mi spune-un nu-ştiu-ce.../ Că mâine poate am să mor –/ Şi dânşii n-or mai fi priviţi / De nici un trecător". („Regret"). **Repaosul** e o stare binevenită după o astfel de viaţă plicticoasă, iar jalea, resemnarea şi tristeţea invadează spaţiul mental: „Zădarnic flaute cântă/ În aste zile păgâne –/ La vânt s-au dus aspiraţii,/ Nimic nu rămâne..." („Gaudeamus"). Nici cartea nu mai este deschisă în aşteptarea morţii, iar noaptea devine înspăimântătoare: „Ce mai este... cărţi de noapte/ Mai citesc, şi-mi pare că sunt viu/ Cine iar aprinde lampa/ Când e prea târziu?" („Tăcere"). Luminile lumii apar estompate, anotimpurile se învălmăşesc, ducând cu ele „Tristeţi pe vânt, tristeţi de mort" („Amurg"): „Erau ziare, evenimente/ De vremuri grave, sau de regret – / Suspecte umbre de cabaret.../ Erau ziare, evenimente.// Sunau ţambale, târzia noapte.../ De cabaret comun –/ Femei răcneau beţia falsă/ Prin miros de tutun." („Ecou târziu").

Volumul „Stanţe burgheze" radiografiază, înainte de moarte, lumea ce nu poate opri declinul, negându-se, astfel, pe ea însăşi. Infernul, în tuşă expresionistă, devine de metal, plin de flăcări ce elimină **resturile impure**: „Acolo, spun călătorii,/ Că numai rafale de foc/ Se denunţă/ Lugubru, metalic." („Sic transit"), iar zilele, la fel ca toate celelalte, trec anodin şi monoton, ca gloria pierdută a lumii. **Cetatea** îmbătrâneşte treptat, sub suflarea eternităţii: „Cântec, deasupra cetăţii,/ Îmbătrânire?!/ Eternităţii i-am zis" („Idei"), iar marile idei mor în caruselul zilelor, al vizitelor unde nu se întâmplă nimic, discuţiile banale ferindu-i pe vorbitori de spectrul morţii: „Veacul m-a făcut/ Atât de cult/ Încât mă uit/ Peste oameni [...]/ S-ar putea face/ Multe reforme./ Mă gândeam singur./ Eram fără nimeni./ Şi tocmai azi/ Au venit musafirii./ – Tu ce dai, eu ce dau.../ A, de când nu ne-am văzut." („Vizită"). Noul univers este, astfel, în exclusivitate, unul banal, culinar, radioul propunând o lume a gurmanzilor: „Cântau/ La «Radio»/ Populare,/ Aperitive,/ De-o ţuică,/ Şi măsline./ Legende

Scanned with OKEN Scanner

clasice,/ Într-un castel,/ Departe,/ Secolul XVIII./ Ceaiuri,/ Pişcoturi/ Şi-acadele." („Modernă"). În ultimele poezii ale volumului, universul poetic se scufundă în trecut, pentru că roata timpului s-a mai deplasat încă puţin, iar toate verbele sunt la trecut: „Reintram în târg./ Zăpada licărea/ Electric,/ Pe fereastra ta./ Se ducea o noapte./ Citeam/ Ca în nopţi de iarnă" („Boemă"). În acest fel, Bacovia înscrie lumea pe o pantă apocaliptică, pe care alunecă treptat, poezia sa fiind o **apocalipsă estetică** a mediilor prin care a trecut.

Manualele HUMANITAS,
ART, EDP

PLUMB

Repere analitice

TEME LITERARE:

- **condiţia creatorului**, corelată cu două mari teme literare, **iubirea** şi **moartea** (eros şi thanatos).

STRUCTURA POETICĂ:

- poezia este structurată în două strofe de câte patru versuri, cu rimă îmbrăţişată, primul şi ultimul vers din fiecare catren fiind cuvântul „plumb", care închide spaţiul poetic;
- ritmul este adecvat la tonalitatea stinsă a poeziei, folosindu-se îndeosebi **iambul** şi **peonul**:

„Dor-meau a-dânc si-cri-e-le de plumb"
_ _ ' /_ _ '/ _ _ ' _ _ /_ _ ' iamb, iamb, peon II, iamb.

„Şi flori de plumb şi fu-ne-rar vest-mânt"
_ _ ' /_ _ '/ _ _ _ _ ' /_ _ ' iamb, iamb, peon IV, iamb.

SEMNIFICAŢIA TITLULUI ŞI A METAFOREI-SIMBOL ESENŢIALE:

- plumbul semnifică **senzaţia de apăsare extremă**, de gravitaţie crescândă; spiritul nu poate rezista unui asemenea influx gravitaţional negativ;
- **plumbul**, element chimic cu greutate atomică mare, prin concentrarea maximă a forţei gravitaţionale, este, în plan poetic, o metaforă-simbol a conexiunilor ascunse ale universului, cu posibilitatea de transcendere a materiei, de întoarcere la energiile primordiale ale lumii; se ştie că Bacovia a fost preocupat de alchimie, despre care Mircea Eliade spunea că are un caracter „«sacru» şi ritual"; plumbul poate fi astfel un element chimic înzestrat cu toate calităţile magice ale transcendenţei;
- potrivit lui Paracelsus (1493-1541), alchimist medieval elveţian, plumbul este „apa tuturor metalelor", deci **agent al disoluţiei universale**.

TRANSFIGURĂRI POETICE:

- **simbolul cavoului de plumb**: în poezia lui Eminescu, viaţa este definită ca o „raclă": „O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie/ Bătute-n ea şi soarele-i fereastra/ La temniţa vieţii." („Demonism"); **spaţiul tenebros** al **cavoului** e un motiv întâlnit şi la Macedonski, în

Scanned with OKEN Scanner

„Noaptea de noiembrie", şi la Baudelaire, în poeziile „Mormântul", „Mortul vesel", „Gravură fantastică" din volumul „Florile răului"; poeţii simbolişti răstoarnă semnificaţiile mormântului ca spaţiu intim, ocrotitor, cu o întreagă ilustrare în literatură, de la arhetipologia generală (Gilbert Durand) până la poezia populară şi cea a lui George Coşbuc („Vara": „Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!");

- **simbolul amorului** cu „aripile de plumb" semnifică fenomenul entropic al degradării lumii, de factură expresionistă; amorul poate fi şi un **înger căzut**, fără putere de ascensiune, cavoul devenind infern, **lume inferioară**. Amorul „întors", „de plumb" sugerează imposibilitatea şi **refuzul dragostei**;
- eul poetic e reprezentat prin amorul „de plumb", fără capacitatea de elevaţie, de a se ridica deasupra mormântului, semnificând un „înger căzut" din înălţimea aspiraţiilor spirituale; conştiinţa e separată de trupul de plumb, împovărat peste măsură, de vicisitudinile lumii, rămas într-o stază unde temporalitatea s-a oprit; de aceea, aura eterică a sufletului rămâne în preajma trupului, străbătând toate calvarurile existenţiale şi dând o reprezentare simbolistă lumii reale;
- **coroanele de plumb**, **somnul** („dormeau adânc sicriele de plumb"), **vântul** şi **frigul** sunt **simboluri ale morţii**, reprezentând stări fiziologice extreme, senzaţii premergătoare extincţiei;
- **culori dominante**: spaţii întunecate, nota de tern, de mohorât, lipsa luminii;
- **tonalitatea sunetelor**: moartea este asociată cu sunetele joase (cuvântul „plumb" e alcătuit din patru consoane şi o singură vocală, închisă) sau stridente, de frecvenţă înaltă, semnificând ruperea legăturilor materiale cu lumea cunoscută, intrarea într-o **stare de vibraţie superioară**, printr-un cunoscut mecanism de **rezonanţă distrugătoare**.

UNIVERSUL POEZIEI:

- se constituie, într-o autentică poezie simbolistă, din **sugestiile simbolurilor** dominante şi din starea de spirit pe care o creează, mai întâi eul liric, apoi, prin empatie, cititorul; culorilor sumbre, întunecate, li se asociază atmosfera funebră şi sentimentul de apăsare şi dezolare extremă în perspectiva extincţiei; fiecare detaliu material din poezie, derivat din omniprezenţa plumbului, metal amorf, de culoare neagră, densificat la maximum, sugerează moartea, somnul, escatologia individuală, tristeţea, degradarea lumii; aripile îngerului sunt căzute, „atârnă" greu, împiedicându-i accesul în spaţiile celeste din care s-a prăbuşit; vertijul produs de prezenţa copleşitoare a plumbului, impactul gravitaţional, toate acestea sunt puse în corelaţie cu ideea de moarte, tradusă prin împovărarea fiinţei somatice înaintea sfârşitului; impresia finală este de „început de sfârşit de lume", printr-o profundă degradare materială şi organică a ei; sub apăsarea extremă a gravitaţiei universale, fiinţa umană, supusă entropiei, se transformă în materie neagră, amorfă;
- conexând metafora cu sensul versului în care apare („Dormea întors amorul meu de plumb") şi coborând la nivelul fiecărui cuvânt, verbul „dormea" exprimă somnul etern şi liniştea sepulcrală a spaţiului închis, în care nici înălţarea fiinţelor spirituale, imateriale, eterice, nu mai este posibilă; „amorul întors" semnifică anularea iubirii ca sentiment uman, dar şi ca semn, condiţie a Creaţiei.

Scanned with OKEN Scanner

Comentariu literar

În literatura română, Bacovia este poetul simbolist cel mai autentic, dar şi cu cele mai mari contraste, simbolismul său aproape patetic combinându-se, într-o „ţară tristă, plină de humor", cu un antisimbolism avansat. Volumele de poezii „Plumb" (1916), „Scântei galbene" (1926), „Cu voi" (1930), „Comedii în fond" (1936), „Stanţe burgheze" (1946) prezintă lumea alienată, meschină, ostilă adaptării şi împlinirii fiinţei umane. Accentele de antisimbolism se relevă în contrast cu tonurile muzicale ale lui Verlaine, din „Arta poetică", sunetele poeziei bacoviene fiind distonante, dizarmonice, sugerând o lume tristă, cu puţine momente de exaltare, de speranţă: „Mugur alb şi roz şi pur,/ Vis de-albastru şi de-azur,/ Te mai văd, te mai aud!/ Verde crud, verde crud..." („Note de primăvară"). Temele predilecte sunt **somnolenţa, descompunerea generală, spleenul, monotonia, parcurile pustii, oraşul fără viaţă, tristeţea, lipsa de speranţă**. Peste spaţii citadine şi parcuri pustii, corbii trec în şiruri lungi, prevestind moartea individuală sau a omenirii în genere: „Trec corbii – ah, «Corbii»/ Poetului Tradem". Culorile dominante sunt **albul** şi **negrul, galbenul, violetul**, cromatică redusă, cât mai mult cu putinţă, la tonurile fundamentale, la nonculori, ca expresie a reducţiei vitale a lumii. În „Decor", copacii sugerează cadrul existenţial al omului devitalizat, astenizat de civilizaţie: „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar:/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri,// În parc regretele plâng iar...// Cu pene albe, pene negre". „Galbenul este culoarea deznădejdii", notează poetul, referindu-se la titlul uneia din poeziile sale. Reprezintă lipsa de putere, de elan vital; mai este şi culoarea materiei aflate în descompunere. Nu e de mirare că, imediat pe scara cromatică, urmează **griul** şi **negrul**, semnificând mineralizarea şi extincţia treptată.

Obsesia pentru culoare este o temă specific simbolistă, ilustrată încă din prima poezie a lui Bacovia, „Plumb", adevărată **artă poetică** a acestuia, care concentrează, ca într-un **black hole**, toate temele majore ale universului său poetic. Acest metal gri, combinaţie de galben şi negru, **plumbul**, cu greutate atomică mare, prin consistenţa materială densificată, semnifică oboseala copleşitoare a fiinţei, gravitaţia perpetuă sub care se încovoaie, până în momentul inevitabil al extincţiei. După „Dicţionarul de simboluri", plumbul este **metal saturnian, al demitizării**; Paracelsus (1493-1541), alchimist medieval elveţian, considera că plumbul este „apa tuturor metalelor", **agent** deci al **disoluţiei universale**. Cele două strofe ale poeziei, în care cuvântul **plumb** este folosit de şase ori, configurează spaţiul ca un **cavou universal** (şi Eminescu avea această viziune, în „Demonism": „O raclă mare-i lumea"), o **metaforă-simbol a morţii** în care se aneantizează, resorbindu-se, toate fiinţele. În această concentrare a materiei, ca o întoarcere nesfârşită a umbrelor în increatul originar, cum pe plan cosmic, la Eminescu, universul se întoarce în golul primordial, atmosfera este funerară, plină de zgomote, reverberate la maximum, ca o prăbuşire de aştri: „Dormeau adânc sicriele de plumb,/ Şi flori de plumb şi funerar vestmânt –/ Stam singur în cavou... şi era vânt.../ Şi scârţâiau coroanele de plumb". Universul cuprins într-o carcasă de plumb devine static, încremenit, natură moartă, cu multiple sugestii. **Cavoul, sicriele** reprezintă **spaţiul închis**, lipsa de orizonturi. Spaţiul tenebros al cavoului este un motiv întâlnit şi la Macedonski, în „Noaptea de noiembrie", şi la Baudelaire, în „Florile răului", în poeziile „Mormântul", „Mortul vesel", „Gravură fantastică". Poeţii simbolişti răstoarnă semnificaţiile mormântului ca spaţiu intim, protector, cu ilustrare într-o întreagă literatură, de la arhetipologia generală a lui Gilbert Durand până la poezia populară şi la cea a lui George Coşbuc („Vara": „Natură, în mormântul meu,/ E

Scanned with OKEN Scanner

totul cald, că e lumină!"). În „Plumb", senzația este de apăsare extremă, de gravitație crescândă; corpul, simplă alcătuire organică, nu poate rezista unui asemenea influx gravitațional negativ. Culorile dominante din poezie, nota de tern, de mohorât, imaginea de sketch în graffiti, în alb şi negru, toate aceste nuanțe ale tabloului amplifică şi concentrează la maximum senzația de apăsare, de trecere în altă dimensiune a spațiului. Sub magnetismul „sicrielor de plumb", materia vie se solidifică în stranii statui minerale. Lumea, supusă terorii gravitaționale, malefică pentru firava ființă umană, o îmbinare efemeră palpitând de viață, fără prea mare vigoare, sucombă. Moartea deschide drumul spre o altă dimensiune, unde senzațiile sunt extreme; încremenirea este aparentă numai pentru percepția umană, universul pe care îl proiectează poezia nefiind de natură organică. Se poate vorbi, prin urmare, de o **transcendere** în **spațiul primordial**, unde viața organică, o variantă patetică, sentimentală a celorlalte forme de existență, nu are încă ființă.

Somnul, menționat de două ori prin verbul „a dormi", poate fi chiar somnul eternității, în care se înscrie, increat încă sau „întors" către această stare, însuşi amorul, forța universală care animă creația. Eul liric devine **imaterial**, îşi veghează propria moarte sau cea a propriului spirit, un fel de entitate superioară care contemplă extincția universală. Sentimentele, sub această apăsare a plumbului, se cufundă în somn: „Dormea întors amorul meu de plumb/ Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig –/ Stam singur lângă mort... şi era frig.../ Şi-i atârnau aripile de plumb.". Plumbul, prin culoarea sa întunecată, mohorâtă, cufundă lumea în somn, o acoperă cu o crustă groasă, stârneşte frigul primordial şi se întinde pe întregul orizont, întunecându-l. Lumea se închide în sine însăşi, supusă tiraniei morții.

Scârțâitul coroanelor de plumb, dincolo de impresia de lugubru sonor, sugerează mişcarea grea a lanțurilor temporale, asociată cu gravitația sporită de intrarea eului poetic într-o altă dimensiune, unde se concentrează forțele imense ale neantului. Dincolo de tristețe, se conturează imaginea lumii încovoiate sub propria-i greutate, închisă într-o celulă de maximă rezistență a firii. Zgomotul strident indus în subconştient prin simboluri sonore relevă, în ultimă instanță, un topos infernal, dominat de lanțurile grele ale gravitației şi ale haosului de dinainte de apariția materialității.

Aglomerarea unor detalii bazate pe repetarea simbolului dominant, „flori de plumb", „funerar vestmânt", „aripele de plumb", „coroanele de plumb", reprezintă liniile de forță care apasă întregul spațiu, cu vectori dimensionali convergenți în neființă, concentrați şi absorbiți într-un punct originar, către care sunt orientate toate liniile spațiale: „aripele" atârnă, **vântul** are o direcție incertă, adie **frigul** originar. Frigul este un alt fenomen al lumii imateriale, reprezentând sensul unei extreme pe scara temperaturilor. Fiind doar limite în care se desfăşoară viața, acum **frigul** şi **întunericul**, reprezentate prin culorile gri şi negru, sunt cele două calități complementare, care figurează dimensiunile neantului.

În această avalanşă a plumbului solidificat, unde toate detaliile, flori, aripi, coroane, vestmântul, s-au transformat, prin reflectare lăuntrică, în plumb, vântul este unicul element „viu", dar nu pentru a pune viața în mişcare, ci pentru a accentua atmosfera lugubră, dând întregului o tentă sonoră macabră. Sonoritatea surdă, spre stingere, a poeziei, dată de sunetele înăbuşite ale coroanelor de plumb, care „scârțâie" fără ecou, este susținută şi de valoarea consonantică a cuvintelor folosite, îndeosebi a cuvântului dominant, **plumb**, dar şi **vestmânt**, **strig**, **frig**.

Imaginea întregului cadru este neclară şi în acelaşi timp pastelată, sugerând o continuă mişcare subterană a forțelor dezechilibrate ale universului material. Lumea se

Scanned with OKEN Scanner

centrează pe armonii negative, pe interferențe între intemporal și temporal, într-o mișcare comprimată a spațiului închis în sine însuși. Amorul doarme „întors", ceea ce semnifică lipsa de mișcare și imposibilitatea, chiar a sufletului, de a se desprinde de materialitatea grea a corpului fizic. Poezia „Plumb" evoluează astfel spre o nemișcare absolută, spre o abstragere totală din universul real, din lumea perceptibilă a simțurilor. Alterarea planurilor temporale conduce la armonia universului închis în sine însuși, supus energiilor „grele" ale naturii primordiale, atemporale.

Manualul CORINT 1

LACUSTRĂ

Dacă în poezia „Plumb" lumea este un uriaș cavou încremenit sub semnul gravitațional al plumbului, al materiilor grele, „Lacustră" prezintă **disoluția universală prin elementul acvatic**, figurând astfel, într-o neașteptată viziune mitologică, întoarcerea în apele primordiale ale genezei. Poezia are o simbolistică ce se concentrează în jurul unei imagini dominante, aceea a ploii fără sfârșit, diluviu de proporții cosmice, acoperind cu apa ei purificatoare întreaga lume. Simbolul ploii, uzitat de aproape toți poeții simboliști, e al unui nou început, al **purificării totale** a unei lumi neviabile, ajunse prea departe de punctul de origine, într-o entropie devastată, sortită deci decadenței inevitabile. Este o lume târzie, înstrăinată de momentul genuin al creației. Dacă Eminescu, în poezia lui, intuind același proces entropic, destabilizant al creației, înfățișa un Demiurg izolat într-un plâns neauzit din intermundii, „De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și", în poezia lui Bacovia materia este total despiritualizată, fără fiorul originar, cufundată într-un plâns propriu, solitar, transferat de la spiritul divin dispărut cu desăvârșire. Poetul, conștiința care mai păstrează vibrația primordială a lumilor, trăiește acut, cu sfâșierea proprie poeților damnați, această dezintegrare a lumii prin plânsul universal, căutându-și astfel un nou început, o nouă geneză, identificată sub semnul regenerator al potopului.

De aceea, el parcurge, pe o cale mai puțin obișnuită pentru profunzimea temei, prin imagini specifice tehnicii poetice simboliste, **mitul reintegrării** de care vorbea Mircea Eliade, al contopirii cu elementele, al consimțirii la dezintegrarea purificatoare ce atinge limite extreme. Diluviul constituie o întoarcere în epoci preistorice, generată de un improvizat **montagne-russe** temporal, în care trecutul devine viitor și prezentul trecut. Pe această buclă ipotetică, lumea este plasată, prin anularea timpului, într-un „gol istoric", e transportată spre origini, în miezul unuia dintre nenumăratele potopuri, care astfel se eternizează: „De-atâtea nopți aud plouând,/ Aud materia plângând.../ Sunt singur, și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre.". Obișnuitele bariere ale timpului dispar și lumea se cufundă, printr-o ciudată **transgresiune**, în unul dintre acele goluri temporale din care se naște un nou univers, cunoscute din „Luceafărul" eminescian: „Și vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște". La Bacovia, „golul istoric" este un continuum temporal, **metafora călătoriei către începuturi**: „Un gol istoric se întinde/ Pe-aceleași vremuri mă găsesc...". În maniera poeților simboliști, prin sugestie, el fixează astfel un segment al timpului în care, sub semnul diluviului, natura renaște și lumea se trezește din nou la viață. **Apa** care fluidizează tot acest „gol istoric" este un **simbol al vieții**, figurat din plin de mitologii: omul s-a născut din ocean, Afrodita apare tot din spuma diafană a mării, purtată de o cochilie marină imensă. Reiterarea condițiilor inițiale este o întoarcere **ad uterum**, spre origini, în care lumea dispare, fiind dizolvată chiar și civilizația tehnicistă: „Și simt cum de atâta

Scanned with OKEN Scanner

ploaie/ Piloții grei se prăbușesc.". Întregul kitsch al civilizației moderne este supus disoluției universale, rămânând numai poetul și ploaia, poetul și creația, el, demiurgul, și spațiul imaginar.

Pe această traiectorie temporală se înscrie și **motivul casei**, al „locuințelor lacustre", simbol uman al timpurilor primordiale. **Casa** este, potrivit lui Gilbert Durand, **un simbol cosmic**, punctul central al lumii, un microcosmos, și casele neolitice lacustre semnifică tocmai întoarcerea în timp, în elementar, către momentul Creației. Neliniștea eului liric, comunicată în cuprinsul poeziei, „Tot tresărind, tot așteptând...", este de a nu greși, de a nu rata acest moment unic, prin păstrarea încă a legăturii cu lumea comună: „Tresar prin somn, și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal.". Poezia oferă așadar o Creație timpuriu antropomorfizată: **imaginea unei locuințe deasupra apelor primordiale**. În acest decor marcat de cromatica nediferențiată a începuturilor, griul lichid al apelor originare, singurătatea eului liric este extremă: el se află în ipostaza unui înotător solitar aflat în mijlocul unei mări, protejat în chip miraculos, ca *in uterum maternum*, de puhoiul de ape ce vine de pretutindeni. Antropologii vorbesc, de altfel, de o corelație primordială între **mater** și **materia**, despre Marea Zeiță acvatică, despre „pântecele naturii" și „apa mamă" (Gilbert Durand), din care se naște lumea, simboluri subtil exprimate în această superbă „Lacustră" bacoviană. În poezia lui Bacovia **materia plânge, născând lumea**. Ipostaziat în Adam, poetul este **primul om** care se trezește în acest potop primordial, contemplând superbul spectacol al lumii lichide din jurul său, pe deplin protejat în mijlocul furiei devastatoare.

„Sunt singur, și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre" sunt versurile-laitmotiv ce se repetă obsesiv în poezie, simetric, la începutul și la sfârșitul strofelor, la fel ca ploaia obsedantă ce cade fără oprire, marcând, în acest proces, un sfârșit și un nou început. **Curgerea materiei**, pornită parcă de un iluzoriu mag indian, este metamorfoza ce schimbă **coordonatele lumii**, le face greu **recognoscibile**. **Curgerea, disoluția** aduc aminte și de **imaterialitatea** din timpurile originare, când încă procesul profan de condensare a energiei în materie impură, capabilă doar de erodare, nu se desăvârșise. Poetul călătorește cu gândul înapoi, spre începuturile neguroase ale omului, regăsindu-și liniștea și eternitatea mult visată, la fel ca Hyperion spre **domul atemporal și aspațial** al Demiurgului. **Podul**, este, în simbolistica bacoviană, un mijloc de contingență cu timpul revolut, plasând imaginea poetică *in illo tempore*, moment al unui nou început. Refugiul poetului semnifică integrarea în timpul primordial, într-o singurătate cosmică, preferabilă singurătății printre oameni.

Această insolită și târziu revelată **cosmogonie bacoviană** merită să fie mai mult discutată. Apa este elementul predominant, prin care materia însăși își schimbă materialitatea, devenind fluidă sub efectul acestui potop covârșitor: „De-atâtea nopți aud plouând/ Aud materia plângând...". Ploaia este plânsul materiei în continuă mișcare, într-un proces entropic, de lentă dizolvare în alte forme de manifestare.

Imaginea de sfârșit de lume, de potop, este convertită, în cele din urmă, în **proces regenerator**: poetul se simte protejat în mijlocul disoluției universale, refugiat în locuințele lacustre. Subsecvent în acest câmp imaginar, se relevă antinomia textului: **civilizație tehnică**, adică fragilitate-dizolvare continuă, și **durabilitate**, diferență între energie și materie, care conform lui Iacob Böhme, este energie degradată la scară cosmică, materia erodându-se, urmând cicluri ce nu permit recompunerea. Ca urmare, **formele materiale** sunt **degradabile**, pentru că nu dețin energia antientropică temporală, capabilă, în spațiul terestru, să asigure **echilibrul elementelor**. În acest ansamblu spațio-temporal, poetul

Scanned with OKEN Scanner

receptează transformările din jur, simțindu-se apărat prin izolare într-una din straniile construcții lacustre. El se află într-o așteptare continuă, „Tot tresărind, tot așteptând...", potopul fiind un fenomen regenerator, în care universul își conjugă forțele pentru a purifica lumea. Orice diluviu este urmat de **un nou început**, cel pe care îl așteaptă locuitorul ipoteticei locuințe lacustre.

Bacovia se dovedește astfel a fi un creator profund, cu o mare forță expresivă, imaginându-și, în manieră simbolistă, potopul universal, într-o inedită viziune cosmogonică.

TEME ȘI MOTIVE:

- **Diluviul universal**, fenomen periodic, factor de purificare a unei lumi obosite, degradate, care își caută echilibrul primordial.
- **Casa, simbol cosmic,** reprezentat de **locuința lacustră** – casă primitivă de lemn, monument al solitudinii și al genezei.
- **Motivul visului**, ca spațiu al călătoriei temporale către origini.
- **Tema dispariției civilizației** tehnice.
- **Adam, primul om,** renăscut în vârtejul apelor originare.
- **Ierarhia energiei și a materiei,** după Böhme.
- **Motivul lumii degradate** (de factură preexpresionistă), care începe să dispară încetul cu încetul, pentru a renaște într-o nouă cosmogonie.
- **Revenirea materiei** la fluiditatea de dinaintea degradării energiei.

SEMNIFICAȚIA TITLULUI. „Lacustră" este un titlu ce include, în conotațiile sale, atât **motivul ploii universale**, cât și pe acela al **locuinței primordiale**, situată în mijlocul apelor. În sens propriu, „locuințele lacustre" reprezintă construcții de lemn din epoca neolitică, de pe vremea când oamenii erau doar pescari și vânători, situate pe piloni deasupra întinderilor de apă, oferind protecție împotriva animalelor sălbatice. Sensul figurat al acestei sintagme este acela de refugiu al eului poetic, ca reacție împotriva lumii ostile de afară. El își creează astfel un sălaș într-un mediu fluid, la fel ca zeul Poseidon, de unde controlează spiritual evenimentul aparent catastrofic. Mai mult, prin **motivul cosmic al locuinței**, pe larg explicitat în comentariu, poezia dobândește o neașteptată viziune cosmogonică, mai puțin obișnuită în creația lui George Bacovia.

PLOAIA. Motivul dominant al poeziei este **ploaia**, devenită **diluviu universal**. Ploaia, care cade lent, la nesfârșit, obsedant, sugerează, pe lângă monotonia existențială, noua **fluidizare a universului**, la fel ca aceea anterioară degradării energiei în materie, condensării ei treptate în forme încremenite. Întregul text poetic stă sub semnul unei **eufonii** desprinse din toate componentele sale: simetria strofică, a versului „De-atâtea nopți aud plouând", **rimele** alcătuite din verbe la **gerunziu**, „plouând", „plângând", „așteptând", care fluidizează, într-o tonalitate monotonă, mișcarea poetică, **persistența consoanelor lichide**, îndeosebi „*l*". Poetul întreprinde, prin această stare eufonică specială, o regresiune în timp, pe vremea Diluviului purificator. Gerunziile „plângând" și „plouând" sugerează tensionarea extraordinară a materiei, înainte de o nouă Creație, de repunerea **universului adevărat, energetic**, în funcțiune. Sensurile iterative ale celor două verbe marchează așteptarea îndelungată a marii revelații; coborârea eului liric pe scara temporală cu mult înainte de apariția civilizației umane reprezintă împlinirea unei dorințe secrete, aceea de recâștigare a condiției primordiale, adamice.

Poetul regăsește coordonatele unui tărâm pierdut, în același sens în care Milton vorbea de „paradise regained" („paradisul regăsit"). Așteptarea nesfârșită este marcată tocmai de aceste verbe, aparținând registrului semantic al neliniștii extreme, al conflictului interior ireconciliabil.

Scanned with OKEN Scanner

„MATERIA PLÂNGÂND". Este poate metafora cea mai evocatoare a unui univers animat, în stare născândă. Lumea se supune unei transgresiuni istorice, coboară, printr-o stranie falie temporală, pe vremea potopului, când era stăpânită de fluidul primordial.

Coborârea pe scara temporală determină o transformare a materiei, fluidizarea ce reiterează naşterea universului. Starea poetului se transmite astfel noii creaţii, el devenind un nou demiurg, capabil să reînsufleţească materia, să evite condensarea ei în forme degradabile. Poezia „Lacustră" ilustrează tocmai această coborâre pe scara temporală, în lumea preistorică, situată într-un paradis fluid.

Manualele SIGMA ,ART

DECOR

Poezia „Decor" face parte din volumul de poezii „Plumb", apărut în 1916, în care culorile predominante sunt violetul, culoare a amurgului, albul, negrul şi griul. Câmpul imaginar are în prim-plan **parcul solitar**, motiv dominant al esteticii simboliste, topos în care se celebrează singurătatea existenţială. **Viziunea ternă** a lumii descrise de Bacovia, în antiteză cu imaginile sămănătoriste ale timpului, în care „ţăranii zburdă pe la sate" (Al. Vlahuţă), denotă o tristeţe funciară, un loc de la care divinitatea şi-a întors privirile. Negrul este intens metaforizat la Bacovia: în poezia omonimă, „Negru", florile sunt carbonizate, sicriele sunt „negre, arse", spaţiul întreg fiind cuprins de un aluvionar „noian negru". Persistenţa negrului pe retină pare să destrame ordinea universului, să-l reintroducă în haos. Bacovia este obsedat de „amorul fumegos", estompat, spre stingere, de o stare afectivă contradictorie. Lumea modernă, aşa cum o vede poetul, este doar o schiţă, o machetă neclară a lumii primordiale, un „decor" interior, receptat sub semnele esteticii simboliste.

Panorama lumii este conturată, în poezie, de versul „Copacii albi, copacii negri", repetat, prezent de trei ori, aproape simetric, în text, ca nişte linii care trasează, în tuşă groasă, limitele cadrului natural: „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar:/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri." Dincolo de acest cadru, contururile lumii se estompează, se scufundă într-un „decor de doliu funerar", într-o monotonă alternanţă de alb şi negru, culori antinomice, fără nuanţe de echilibru. În poezia „Decor" nu mai există nici măcar culoarea gri, ci numai albul, puritatea, şi răul, negrul originar, nedecelat în nuanţele unei cosmogonii cromatice. În plastica modernă, albul şi negrul sunt considerate nonculori, sugerând deci increatul, momentul în care nimic nu a luat formă şi fiinţă. De aceea **dezolarea** este, în poezia lui Bacovia, **absolută**, lumea receptată numai în dimensiuni duale, într-o continuă pendulare între alb şi negru, între bine şi rău. Simbolistica vastă a celor două culori oferă sugestii multiple pentru conţinutul ideatic al poeziei. Albul se află la graniţa dintre naştere şi moarte: „În orice gândire simbolică, moartea precede viaţa, orice naştere fiind o renaştere. Din această pricină, albul a fost la început culoarea morţii şi a doliului", consideră Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, în „Dicţionarul de simboluri". Albul se opune roşului, prin urmare este culoarea giulgiului. Albul sugerează şi o oarecare maladivitate a lumii, prin faptul că este predominant în spitale. Mircea Eliade afirmă că „în riturile de iniţiere, albul este culoarea primei faze, aceea a luptei împotriva morţii". Albul mai este şi culoarea claselor sacerdotale la celţi, a prinţilor. În irlandeza medie, „find" înseamnă „alb" şi „sfânt" totodată, iar „in drong find" este folosit de hagiografie pentru desemnarea oştii îngerilor. În britonică (galeză „gwyn" şi bretonă, „gwen"), cuvântul înseamnă „sfânt" şi „preafericit" totodată. Negrul este o culoare contrară, exprimând starea de pasivitate totală, „moartea deplină şi invariantă" dintre două

Scanned with OKEN Scanner

zile; în limbaj heraldic, negrul se numeşte „sable", ceea ce indică afinitățile acestui termen cu pământul sterp, cu neantul. Culoarea „sable" mai înseamnă „prudență, înțelepciune şi neclintire în vremuri de restriște". Negrul este culoarea Eului Primordial: la indieni, Krishna nemuritorul este „întunecat", în timp ce Arjuna, muritorul, este „alb". Reprezentând nepătrunsul, negrul mai înseamnă şi „virginitate primordială", ceea ce dă înțeles cultului Fecioarelor Negre medievale.

În poezia „Decor", copacii sunt „goi", epitetul relevând **dezbrăcarea de materie**, dematerializarea sau descompunerea ce înseamnă **eternă întoarcere** la formele originare; viața, aşa cum este cunoscută, cu început şi sfârşit, se aneantizează, iar decorul general, în această infinită succesiune de sfârşituri, este „funerar". Viziunea îngustă a omului care nu vede, dincolo de liniile prea puternic conturate, întregul, care nu percepe vastitatea tabloului cosmic general, a lumilor aflate în întrepătrundere, se deduce tocmai din această stradă simbolică, mărginită de „copacii albi, copacii negri". Lumea este supusă unei disoluții generale, păstrând doar esențele, doar capetele scării culorilor: este deja moartă, iar epitetul „secular" poate însemna mai mult decât tiparele pământeşti, sugerând vagi rezonanțe geologice, o **temporalitate încremenită**, de fapt o eternitate a morții. „Parcul solitar" este şi un simbol pentru lumea ce a murit de mult, a încremenit în tipare, este nemişcată, supusă unei ninsori post-apocaliptice.

Singura stare de spirit posibilă în acest caz este „tristețea", iar regretele, personificate, „plâng iar", ceea ce arată că lumea nu este încă eliberată, descătuşată de cele două tonuri funebre. Copacii, purtând simbolistica liniilor drepte, sugerează imaginea expresionistă a unei planşe pline cu semnături groase în graffiti. O lume în care, spre disperarea privitorului, nu există variații, puncte de întoarcere, spre a scăpa de pragul inevitabil al marii treceri. În **tabloul dezolant al lumii bicolore** apare un alt **simbol**, cel **al păsării** „Cu pene albe, pene negre", ce poate fi, cum s-a mai spus, o țarcă autohtonă, dar mai degrabă un corb, motiv universal la poeții simbolişti. După cum se ştie, Corbul este un Zeu Trickster la indienii ingalisk, fiind vinovat de pierderea nemuririi omului şi de condamnarea acestuia la munca grea a pământului şi la perpetuarea generațiilor. **Motivul corbului**, preluat probabil din mitologia indienilor americani, apare la Edgar Allan Poe, apoi, prin filiație cu acesta, la Baudelaire, pătrunzând astfel, cu semnificații multiple, în simbolismul european, inclusiv în cel românesc. Glasul acestei păsări este „amar", sinteză a unui ineluctabil tragism existențial. La celți, pasărea este un simbol al lumii celeilalte, un vestitor al zeilor; în Coran ea reprezintă chiar destinul. Prin extrapolare, putem spune că **pasărea** ce croncăne „amar" este chiar **destinul uman**, alcătuit din pete negre şi pete albe, de o monotonie greu de evitat. În acest decor simbolic, total diferit de cel al „Corespondențelor" lui Baudelaire, unde „pădurile de simboluri" îl privesc pe poet familiar, apar „fantomele", pentru a marca tenebrele, haosul.

Această descriere a lumii nu poate fi schimbată şi, astfel, nici ordinea prestabilită, decorul rămânând un amestec de „alb" şi „negru", de „pene albe", „pene negre", „un decor de doliu funerar". Pentru a arăta, prin suprapunere sinestezică de elemente ale naturii, sărăcia, dezolarea lumii, apare ninsoarea ce cade nepăsătoare. **Frigul cosmic**, caracteristic unui astfel de fenomen, subliniat şi prin **ritmicitatea** versului, **iambică**, prin **concentrare metrică**, de 8-9 silabe, prin încremenire, prin **rime puține**, ar putea fi chiar o apocalipsă individuală, a fiecărui suflet depărtat de „axis mundi", de ascendența spre divin. Adverbul „rar", din ultimul vers, ultima secvență dintr-o **rimă obsedantă**, stabileşte o temporizare a evenimentelor umane, sortite să se repete la infinit, invariante ale unei monotonii extinse la scară cosmică.

Scanned with OKEN Scanner

Împreună cu „Plumb" şi „Lacustră", „Decor" definitivează imaginea **disoluţiei** universale a lumii, de astă dată **în linie cromatică**, reducând-o la nonculorile ei originare, albul şi negrul.

TEME ŞI MOTIVE:

- În poezia „Decor" se regăsesc temele şi motivele simboliste specifice creaţiei bacoviene: „parcul solitar", culorile esenţializate, alb şi negru, tonalitatea sumbră a decorului, „de doliu, funerar", paralelismul permanent, obsedant, al nonculorilor, „Şi frunze albe, frunze negre;/ Copacii albi, copacii negri;/ Şi pene albe, pene negre", în care apar fantomele apocaliptice şi peste care ninsoarea se aşterne într-o cădere impersonală.
- Coloristica este bicromă: alb şi negru, sugerând „natura moartă", un univers schematic, un neprimitor cadru ambiant, ostil pentru om, un „sketch" imperfect. Negrul semnifică viaţa biologică supusă acţiunii focului: florile, ca efect al agentului distructiv reprezentat de foc, se transformă în carbon. Materialitatea fiinţelor biologice este extrem de labilă, metamorfozându-se, sub acţiunea puternică a focului, în materie neagră, ce nu mai reprezintă nimic. La o altă scară de valori, nici metalele nu rezistă impactului devastator al focului, sunt supuse aceleiaşi calcifieri, poetul sugerând primordialitatea focului, a plasmei asupra tuturor celorlalte componente ale universului. Scânteile sunt negre, un fel de „materie zero", nonmateria primordială; focul purifică materia impură, reprezentând în domeniul biologic moartea deplină. Valenţa focului nu este aici una regeneratoare, ci, dimpotrivă, acţiunea lui e haotică, lipsită de sens, tot ceea ce este atins de el fiind sortit distrugerii totale.
- Parcul solitar redă o senzaţie de atmosferă mortuară, de încadrare în „nesenzaţional". El poate reflecta şi pustietatea lumii golite de sentimente, depersonalizate. Sugestia vine din aglomerarea senzaţiilor auditive şi vizuale: sunetele sunt „amare", ninsoarea, albă prin definiţie, cade „rar".
- Universul se află într-o stare de părăsire, creând senzaţia de maladivitate, de reducţie la o dualitate simplificatoare. Pentru a sugera „spleenul", monotonia, sunt folosite culori ce semnifică doliul, ce nu pot transcende lumea, asociate stării de spirit a poetului: albul ar putea semnifica dezolarea, starea de vid, extinsă şi asupra fiinţei umane, negrul, antinomic albului, este o culoare a tenebrelor ce survin după ce universul dorinţelor particulare a fost „şters", „ras". Copacii sunt „albi" şi „negri", iar păsările au pene fie „albe", fie „negre". Din punctul de vedere al paletei cromatice, albul şi negrul sunt opuse, negrul fiind starea de increat, de nemişcare, ce se opune vieţii, pentru că în universul haotic viul nu poate exista. În plastica modernă, albul şi negrul sunt considerate nonculori, plasma din care se nasc toate celelalte, fapt sugestiv pentru un univers simplificat, ce se întoarce în starea de neant, în care se implică, prin sugestie, şi conştiinţa umană.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (SIGMA)

Ex. 3/ p. 135. Dezarticularea limbajului, tot mai evidentă, după volumele „Plumb" şi „Scântei galbene", se simte deja într-un text ca „Decor". Care sunt semnele (sintactice şi grafice) ale acestei dezarticulări?

Enumerarea unor elemente disparate, antitetice, ale decorului se face în mod insistent, peisajul fiind alcătuit din „copacii albi, copacii negri", un simbol al universului dezgolit de viaţă, de orice sentimente, de posibilitatea de a renaşte în ordine vitală. Parcul este un spaţiu al regretelor continue, potenţate de faptul că este străbătut de o pasăre „cu glas amar". Propoziţiile, scurte, compun imaginea unei naturi în dezagregare, incapabilă să recompună frumuseţea paradiziacă iniţială.

Scanned with OKEN Scanner

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

CORESPONDENȚE. Termenul provine din fr. *correspondances*, folosit de Baudelaire, prin care se stabilesc analogii profunde între elementele lumii și stările afective create de spațiul poetic, bazându-se pe intuiția metafizică a **analogiei universale. Corespondențe** se creează între simboluri și natură, un fel de halou afectiv ce completează imaginea poetică: „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles,/ L'Homme y passe à travers des fôrets de symboles". Creația se bazează și pe corespondența dintre diverse senzații; Rimbaud ajunge, de exemplu, în sonetul „Vocalelor", la **audiția colorată**: „A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu", iar René Ghil construiește o adevărată teorie a instrumentației verbale. În poezia modernistă, de la suprarealism la expresionism, apare o adevărată formă de transfer metaforic: „De ce-ți sunt ochii verzi,/ Culoarea wagnerianelor motive?" (I. Minulescu).

În poezia „Decor", corespondențele se stabilesc la nivelul culorilor, al legăturii dintre un univers plat și scara emoțională umană, săracă, dominată, la rându-i, fie de tristețe, fie de bucurie. Aici, nota finală este de „început de sfârșit de lume", de profundă degradare organică. Firavă, maladivă, ființa umană este supusă, în viziune bacoviană, entropiei, e amenințată de moarte, de simbolurile ei omniprezente.

Manualele ART, NICULESCU

AMURG VIOLET

Temele și motivele simboliste din această poezie, publicată în volumul „Plumb", se identifică ușor: **orașul părăsit**, cu plopi singuratici, simboluri ale solitudinii, sporind sentimentul de însingurare; rarefierea cadrului, în care apar siluete incerte sau mulțimi indistincte, apoi fantome năvălind pe câmpuri; predilecția pentru o anumită culoare, în cazul de față **violetul**, dominantă, proiectată asupra peisajului, a mulțimii, semnificând decadența; **amurgul**, văzut ca un sfârșit de lume, într-o viziune bacoviană preexpresionistă asupra declinului omenirii. După cum se știe, pentru expresioniști, lumea, saturată de tehnică, se îndreaptă spre un sfârșit, spre un amurg al oamenilor, comparabil cu amurgul zeilor din mitologiile germanice. O altă imagine simbolistă este aceea a **monotoniei** orașului, văzut într-o singură tușă cromatică, populat de o lume lentă, sortită pieirii, din cauza absenței idealului. Burgul sau cetatea se definește, astfel, ca un spațiu închis, un veritabil **enclosure**, unde toate evenimentele sunt prestabilite, într-o monotonie de neînlăturat. „Mulțimea toată" constituie o masă amorfă, fără intenții de înălțare spirituală, supusă efemerității. Toamna este un anotimp frecventat asiduu de poeții simboliști, generator de astenie existențială, de nevroză și **spleen.** Tendința de **evaziune** din acest spațiu limitat se manifestă prin prezența singulară a unui **turn**, ce deschide parcă spațiul, îl lărgește, orientându-l către misterele unui orizont fantomatic. **Fantomele** se înscriu în altă temă simbolistă, putând deschide calea către spațiile onirice, către visare. De aici, dintr-un spațiu recuperat prin **imersiune în timp**, vor apărea „voievozi cu plete" și „străbuni în pâlcuri violete", posibilă sugestie a unei Judecăți de Apoi, a unei apocalipse inevitabile.

Se observă că poezia are ca refren două versuri cu valoare simbol: „Orașul tot e violet.// Amurg de toamnă violet...", creând o imagine suprareală, onirică, învăluită de un fundal monocromatic, simbolizând un moment final, apocaliptic, sens amplificat de al doilea vers, „Amurg de toamnă violet", reluat cu insistență în toată poezia. Culoarea violetă, alături de alb și de negru, semnifică extincția finală, în sens mai larg chiar dezagregarea materiei. Toamna completează declinul lumii, prin înscrierea ei pe o pantă descendentă, caracteristică acestui anotimp aneantizator. Prin urmare, **emfaza poetică** sugerată de refrenul de mai sus exprimă ideea universală de sfârșit apropiat, de fundal în care se pregătește un Armageddon inevitabil,

Scanned with OKEN Scanner

imagine existentă şi la Ion Minulescu în „Romanţa celor trei corăbii": „Şi-n urma lor rămase portul,/ Mai trist ca muntele Golgotei, însângerat de-un asfinţit".

Bacovia stabileşte analogii profunde între elementele naturii şi stările afective create de spaţiul poetic, bazându-se pe intuiţia metafizică a **analogiei universale.** Corespondenţe se creează între simboluri şi natură, într-un fel de halou afectiv ce completează imaginea poetică. În „Amurg violet", corespondente sunt violetul obsedant şi sfârşitul apropiat al lumii, generat de această „lume leneşă", decadentă, precum şi ideea de moarte şi anotimpul simbolic al stingerii naturii, „toamna violetă".

Manualul NICULESCU

NEVROZĂ

Poezia „Nevroză", cuprinsă în volumul „Plumb", pune în valoare aceeaşi predilecţie a poetului pentru stările mohorâte, pentru vremile de restrişte ale lumii târgului. Tabloul oraşului este şi de data aceasta întunecat, lipsit de strălucire, hibernal, răceala simţindu-se în întregul peisaj, într-o dualitate oscilantă între cadrul interior, subiectiv, expresie a eului liric recluzionat, şi cel exterior, supus vitregiilor de sfârşit de lume ale iernii: „Afară ninge prăpădind./ Iubita cântă la clavir./ Şi târgul stă întunecat,/ De parcă ninge-n cimitir.". Târgul întunecat este simptomatic pentru vremurile lipsite de romantism, de elan, în care oamenii dormitează, incapabili să înlăture starea de nevroză dată de plictiseala şi de monotonia unui anotimp încremenit. Ninsoarea vine să aglomereze acest tablou, să accentueze senzaţia de astenie generală, care creează imaginea de lume-cimitir, reluată ca laitmotiv în finalul fiecăreia din cele patru strofe: „Şi ninge ca-ntr-un cimitir.".

Starea de spirit întunecată se construieşte din tuşe sigure, prin corespondenţe între melodia funebră a clavirului şi spectacolul apocaliptic de afară: „Iubita cântă-un marş funebru,/ Iar eu nedumerit mă mir:/ De ce să cânte-un marş funebru.../ Şi ninge ca-ntr-un cimitir.". Oraşul-cimitir, închis aspiraţiilor şi vieţii, lipsit de strălucire, e dominat de un simbolic marş funebru, un imn specific spaţiului citadin sufocant. Starea de spirit negativă copleşeşte personajele cuplului, ca expresie a unei iubiri obosite, spre stingere: „Ea plânge şi-a căzut pe clape,/ Şi geme greu ca în delir.../ În dezacord clavirul moare,/ Şi ninge ca-ntr-un cimitir.". Versul care se repetă, în toate strofele, pare să amplifice imaginea dominantă a cimitirului ce include oraşul, îl transformă într-o lume pustie. Târgul este pustiu, golit de spectacolul vieţii, într-o atmosferă de disperare generală: „Şi plâng şi eu, şi tremurând/ Pe umeri pletele-i resfir.../ Afară târgul stă pustiu,/ Şi ninge ca-ntr-un cimitir.".

TEME ŞI MOTIVE:

- **Starea de spirit** apăsătoare, generată de imaginea ternă a oraşului şi de ninsoarea abundentă.
- **Astenia oraşului**, incapabil să reziste asaltului hibernal al anotimpului rece. Nevroza este dată tocmai de tabloul rece, îngheţat, surprins parcă de o fotografie a timpului.
- **Clavirul**, devenit instrumentul predilect ce răspândeşte starea de monotonie şi de apăsare generată de anotimpul rece.
- **Iubita**, văzută ca un agent muzical, care cântă marşul funebru al iernii.
- **Oraşul-cimitir**, copleşit de manifestările apocaliptice ale anotimpului rece.
- **Moartea treptată**, metaforică, a locuitorilor oraşului, surprinşi de vitregia anotimpului rece: iubita plânge, adormind pe clape, în timp ce poetul îi mângâie pletele, privind pustietatea târgului.

Scanned with OKEN Scanner

- **Starea de părăsire** a oraşului, pe deasupra căruia plutesc acordurile unui marş funebru.
- **Muzicalitatea închisă** a versurilor, alcătuită din senzaţii eufonice, potenţată de cuvântul „cimitir", a cărui umbră semantică se răsfrânge asupra întregului tablou al iernii.

Manualul NICULESCU

CUPTOR

Poezia „Cuptor" este o transpunere în alt anotimp a aceluiaşi mecanism poetic din celelalte poezii: proiecţia lăuntrică a unui decor zugrăvit în manieră simbolistă şi reflexul acesteia, prin comunicarea unui sentiment risipit în peisaj. Oboseala, poate chiar stingerea iubirii se înscrie în atmosfera funebră a verii, aflată sub semnul descompunerii universale: „Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ţi spun;/ Pe catafalc, de căldură-n oraş, –/ Încet, cadavrele se descompun.". Căldura devine, în atmosfera de monotonie citadină, agent al degradării universale. Ca întotdeauna, oraşul provoacă un sentiment apăsător, de monotonie, de lipsă de viaţă, de coborâre pe panta devitalizării şi a morţii.

Poezia are trei catrene, ce repetă obsesiv aceeaşi stare de spirit. Prima strofă comunică ideea unei ambianţe funebre instaurate în oraş, accentuată prin corelarea existenţei cadavrelor cu analiza reacţiilor iubitei, provocate de această bizară veste. Strofa a doua amplifică dimensiunile dezastrului, extinzând nuanţa cadaverică a verii asupra întregii lumi, o lume a oamenilor vii-morţi, incapabili să-şi mai conserve vitalitatea, supuşi unui proces de autodizolvare treptată, secretă: „Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,/ Cu lutul de căldură asudat;/ E miros de cadavre, iubito,/ Şi azi, chiar sânul tău e mai lăsat.". Căldura devine infernală, grăbind fenomenele de fermentaţie, de entropie biologică. Morbiditatea generală determină diminuarea puterii sentimentului erotic, el însuşi atins de procesul descompunerii organice: sânul iubitei este mai lăsat, într-un subtil impact devastator al căldurii. Thanaticul şi erosul în acest cadru se opun, în baza cunoscutului principiu *coincidentia oppositorum*. Mirosul de cadavre se răspândeşte asupra întregului burg, accentuând sentimentul de disperare existenţială, de lipsă de putere în faţa fenomenului extincţiei generalizate, a cărui sugestie poetul o trăieşte cu o detaşare vag ironică.

Pentru îndepărtarea acestui sentiment apăsător de escatologie universală, propagată la nivelul oraşului şi, prin extensie, al întregii lumi, poetul apelează la parfumuri şi la combinaţii florale inedite, motive poetice specific simboliste: „Toarnă pe covoare parfume tari,/ Adu roze pe tine să le pun;/ Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Şi-ncet, cadavrele se descompun...".

TEME ŞI MOTIVE:

- **Starea de dezagregare a lumii**, de instituire a unui infern *avant la lettre*, prin invazia treptată a căldurii devastatoare, a entropiei generalizate.
- **Morbiditatea oraşului**, dată de prezenţa cadavrelor pe catafalc, care se descompun, lent, de căldură.
- **Lumea** bizară a **morţilor-vii**, supuşi unei determinări tragice, morţii instantanee sau gradate.
- **Căldura**, văzută ca un factor al descompunerii universale, fără perspectivă de regenerare.

Scanned with OKEN Scanner

NERVI DE PRIMĂVARĂ

Poezia „Nervi de primăvară", textul din „Scântei galbene" (există o poezie cu titlu similar şi în volumul „Plumb"), exprimă starea de melancolie acută care cuprinde eul liric la venirea primăverii. Titlul asociază doi termeni deveniţi motive poetice simboliste, nevroza şi anotimpul specific acestei stări maladive, primăvara, prin elementul de şoc pe care îl oferă eului poetic: ieşirea bruscă din monotonie, din apăsarea iernii şi a spaţiilor monocrome, prin eventuala salvare sau evaziune oferită de explozia de vitalism şi de speranţă. Eul bacovian nu suportă însă şocurile extreme, schimbările neaşteptate, care îi produc stări maladive, nevroze mai accentuate decât în celelalte anotimpuri. În plus, invazia sentimentului de melancolie se produce brusc, într-un decor citadin banal, pe stradă, el însuşi un simbol compromis de estetica simbolistă: „Melancolia m-a prins pe stradă,/ Sunt ameţit./ Oh, primăvara, iar a venit.../ Palid, şi mut.../ Mii de femei au trecut;/ Melancolia m-a prins pe stradă.". Tristeţea este copleşitoare, versul prim şi totodată ultim al poeziei devenind laitmotiv al întregului text. Textul, părăsind ideea armoniei sonore simboliste, traducând starea maladivă a poetului („Sunt ameţit"), devine sincopat, eliptic, înregistrând exclamaţii şi reacţii dezarticulate („Palid şi mut"), regrete, refulări ale subconştientului, cu tentă erotică: „Mii de femei au trecut". Primăvara, anotimp al regenerării naturii, nu este pentru Bacovia un prilej de revigorare lăuntrică, ci un motiv în plus de sugestie a vulnerabilităţii biologicului, a trecerii ireversibile („Mii de femei *au trecut*"), a unei temporalităţi irecuperabile, ameninţătoare.

Anotimpul este perceput mai mult prin **sugestie**, prin imagini fulgurante, muzicale, vibrante, vag străbătute de o fantomatică iubită, ratată imediat după exprimarea dorinţei, pierdută în reverberaţiile cromatice ale spaţiului: „E o vibrare de violete:/ Trece şi Ea;/ Aş vrea,/ Dar nu pot s-o salut;/ Oh, şi cum a trecut,/ Într-o vibrare de violete.". Vibrarea de violete sugerează deformarea spaţiului vizual, situarea poetului în postura de spectator, incapabil de fapte, chiar de gesturi discrete, pierdute şi acestea în vagi suspine, semnale ce înregistrează pasiv schimbările de cadru. Iubita nu poate fi sesizată decât într-un spaţiu de aşteptare, având numai o existenţă înregistrată de memoria retinei. Trecerea ei are loc într-un peisaj ireal, mai mult ca o imagine mentală, repetabilă până la stingere, lăsând în loc golul, „nimicnicia", sentimentul inutilităţii, al neantului, somnolenţa, culorile pale, indecise, intrarea în uitare: „Nimicnicia m-a cuprins pe stradă;/ Am adormit./ Oh, primăvara, iar a venit/ Pal, şi uitat...". Prin laitmotivul „Oh, primăvara, iar a venit", anotimpul speranţelor devine, la Bacovia, o povară în plus, un ecou funebru, prevestitor de moarte. Melancolia se supune mişcării în cerc, dând imaginea unui vals care se îndepărtează sau se apropie, după intensitatea stării maladive, ca un vas-fantomă wagnerian: „Vals funebru, depărtat./ Melancolia mă ţine-n stradă...".

Domină, în întreaga poezie, sentimentul de nevroză a fiinţei la invazia primăverii, văzută ca un element al trecerii continue, al stării de depresie. Toate anotimpurile anului sunt conturate la Bacovia în tuşe extreme, în linii cromatice dure: iarna este asociată cu sângele animal, vara cu mirosul de cadavre, primăvara cu invazia sentimentului de melancolie, iar toamna cu acţiunea insistentă a ftiziilor şi a bolilor care macină fiinţa umană.

Starea de melancolie se percepe muzical, prin vibrarea de violete, dar şi sincopat, prin reacţiile indecise ale fiinţei, care simte, dincolo de trecerea fulgurantă a timpului şi a iubirii, neantul extincţiei, deschis în prelungirea insomniei grele, ca o uitare de sine, pe aripile unui „vals funebru, depărtat".

Scanned with OKEN Scanner

TIMPUL ŞI MELANCOLIA. Poetul adoptă perspectiva unui observator detaşat, înstrăinat de spaţiul din jur, chiar de sine, în sensul lui Rimbaud sau Baudelaire, „eu sunt un altul" („Je est un autre"), analizând prezentul printr-un declic temporal, din perspectiva timpului ce a trecut. Aici nu e năzuinţă spre atemporalitate, ci o **ratare a prezentului**, o ieşire din fluxul temporal într-un spaţiu indecis, simţit ca un gol, neantul din preajma faptei ratate, nimicnicia propriului eu, refuzat de o trăire autentică. Nu este golul de la capetele timpului, de început şi de sfârşit, care ar da sens eternităţii, repetării posibile a creaţiei, ca în „Lacustră" de pildă, ci golul de alături, creat de un timp străin, care aruncă în afară fiinţa umană, o aşază într-un con de umbră, ca un siaj la trecerea marilor nave. Văzut mereu din afară, într-o aparentă nontemporalitate a privitorului, oraşul apare trist, lipsit de strălucire. Verbele la trecut redau distanţa faţă de prezent, neasumat ca trăire autentică, incapacitatea eului de a se menţine în propria trăire amplificând starea de melancolie şi dând o notă de trecere ireversibilă a timpului, de imposibilitate a fixării cadrelor temporale în imagini consistente ale amintirii.

În versul „Melancolia m-a prins pe stradă", verbul la perfectul compus presupune fixarea într-o stază temporală paralelă, automatismul fiinţei umane supuse unei presiuni a sentimentelor devenite o povară a lumii închise în ea însăşi. Versul reluat „Melancolia mă ţine-n stradă...", cu timpul verbului schimbat, sugerează starea de tristeţe prelungită, dobândită prin crearea unei noi realităţi temporale, un fel de prezent al trecutului, al unei trăiri întârziate, spre stingere, tot mai aproape de neant, a vieţii. Strada devine astfel un cronotop cu adieri funebre, cu „vibrări de violete", în care, în ciuda spaţiilor deschise, lumea se închide, se micşorează până la o stranie concreteţe a nimicului, a nimicniciei. Strada este, de cele mai multe ori, la Bacovia, locul comemorărilor macabre, a sentimentelor sumbre, apăsătoare, fără posibilitatea de a schimba fiinţa umană. Poetul observă, cu detaşarea depărtării treptate, imaginea acestei lumi lecrepite, incapabilă să renască din ea însăşi. Chiar fiinţele feminine sunt o prezenţă efemeră, stăruind pe retină doar pentru un timp scurt, având miros de violete, percepute ca apariţii fantomatice, supuse ieşirii treptate din sfera realului.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex. 2/ p. 145. Comentaţi versul „Sunt ameţit", făcând referire la starea sufletească a eului liric. Cum încearcă poetul să-şi învingă solitudinea?

Versul „Sunt ameţit", alături de muzicalitatea versurilor, pauzele, „oh"-urile spontane sunt expresii ale stării de melancolie, apărută în contrast cu trăsăturile specifice primăverii. Poetul înregistrează, din opulenţa florală şi din elanurile vitale ale anotimpului, numai şocul senzaţiilor noi, puternice, devenite maladive în raport cu monotonia existenţială a cotidianului. Melancolia îi induce o stare de visare nevrotică, derutantă, evenimentele trecând uşor într-o spaţialitate ireală, din care emană adierile discrete ale somnului şi ale morţii. Poetul se simte „ameţit", „pal, uitat", prins de această simbolistică a morţii care se îndepărtează sau se apropie, drumul spre celălalt tărâm generând starea de melancolie generală a lumii.

Ex. 5/ p. 145. Justificaţi folosirea frecventă a punctelor de suspensie. Acestea pot exprima: a) stări de sfârşeală, de oboseală esenţială a sufletului; b) lipsa de cuvinte pentru deslușirea stării sufleteşti confuze; c) neliniştea, spaima existenţială.

Punctele de suspensie transcriu stări de spirit, melancolia, tristeţea, neliniştea, indecizia, ezitarea, întârzierea în reacţii, dezarticularea limbajului, trecerea treptată în plan ireal a percepţiei anotimpului, dată de starea hipnotică („Am adormit"), apropiată morţii, în perspectiva căreia poetul are sentimentul inutilităţii, al nimicniciei. Filtrat printr-o sensibilitate maladivă, oraşul tot pare stăpânit de un sentiment acut al inutilităţii, în acelaşi orizont cromatic violet, care îl plasează în apropierea neantului.

Scanned with OKEN Scanner

SONET

„Sonetul" lui George Bacovia, apărut în volumul „Plumb" (1916), exemplifică toate mutațiile tematice și prozodice înregistrate de această poezie cu formă fixă prin adaptarea ei la estetica simbolistă bacoviană. Utilizat încă din secolul al XIII-lea în Italia, trecând prin Renaștere, clasicism și romantism, folosit în creații remarcabile de Charles Baudelaire, sonetul are în cazul lui Bacovia particularități adecvate viziunii proprii asupra lumii cuprinse de un iremediabil declin existențial. Dezarticularea limbajului poetic, una din trăsăturile evidente ale creației bacoviene, care transformă armonia muzicală recomandată de Verlaine într-un antisimbolism tot mai vizibil, se produce și sub aspect prozodic, chiar într-o poezie cu formă fixă, cu rigori în mod normal de neînlăturat. Sonetul bacovian întărește și ilustrează, prin chiar forma lui, ideea de declin: nu mai respectă măsura unitară a versurilor (versul al doilea are 13 silabe față de 11 ale celorlalte), rimele au banalitatea vorbirii comune, iar unele cuvinte se repetă, „noapte", „casă", „triste", accentuând universul obsesiv al poeziei.

Tematic, în „Sonet" este ilustrată o lume în declin, în dezechilibru, folosindu-se din plin instrumentarul simbolismului bacovian: noaptea „udă, grea", încărcată de o materialitate lichidă, mahalaua potopită de întuneric, ploaia ajunsă la proporții diluviene, ceața în care se conturează prezențe umane estompate, sugerate prin „roșii felinare", crâșmele mărginașe, case cu ziduri vechi, nesigure, în dărâmare: „E-o noapte udă, grea, te-neci afară./ Prin ceață – obosite, roșii, fără zare –/ Ard, afumate, triste felinare/ Ca într-o crâșmă umedă, murdară.". Este un spațiu sufocant, închis, „fără zare", care invadează și înăbușă ființa umană, prin proiecții terifiante de umbre lăuntrice, cuprins, sub efectul licorilor bahice, de balans, de instabilitatea planului înclinat (Ion Caraion), pe care finalul sonetului o descrie în versuri memorabile.

Lumea devine, în aceste versuri sugestive, o imensă cârciumă, un spațiu al pierzaniei, ca în volumul „Alcooluri" (1913), de Guillaume Apollinaire. Felinarele sunt „obosite", roșii, sugerând transcenderea lumii într-un univers al simțurilor. Elementul acvatic îndeamnă la somn, la uitare, determinând coborârea pe scara timpului, pe vremea potopurilor și a marilor catastrofe. Lipsa de zare închide spațiul, creând un univers închis, în care beția, alcoolurile tari sunt singura soluție de supraviețuire.

Noaptea, de o materialitate palpabilă, fluidă, se insinuează treptat în această atmosferă crepusculară, casele sunt saturate de infiltrația acvatică, zidurile, „vechi", erodate de trecerea timpului și de acțiunea dizolvantă a apei, se află în același echilibru instabil al planului înclinat, „stau în dărâmare": „Prin mahalăli mai neagră noaptea pare.../ Șivoaie-n case triste inundară –/ Ș-auzi tușind o tusă-n sec, amară –/ Prin ziduri vechi ce stau în dărâmare.". E o stare de spirit postromantică, determinată de persistența ruinelor și de reacții maladive iremediabile, de o „tusă-n sec, amară", a însești vremii apocaliptice, ajunse la capăt, la marginile timpului și ale spațiului. Mahalaua este loc infernal, de margine, apocaliptic, cu o noapte și „mai neagră" decât în lumea obișnuită, vizitat periodic pentru licorile bahice, spațiu din care poetul totuși se întoarce, abia găsind puterea de salvare: „Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă,/ Ori ca Verlaine, topit de băutură –/ Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.". Poetul, observă Mihail Petroveanu, încearcă să se uite pe sine în compania confraților „blestemați", Edgar Poe și Paul Verlaine, „les poets maudits", cu care se solidarizează în manifestări bahice și în viziunea asupra lumii, detașându-se de realitate prin fluidizarea narcotică a dimensiunilor, printr-o percepție euforizantă a instabilității și dezechilibrului ei perpetuu: „Apoi, cu pași de-o nostimă măsură,/ Prin întunerec bâjbâiesc prin casă,/ Și cad, recad, și nu mai tac din gură.". Ion Caraion identifică aici, în succesiunea ciudată a verbelor („Și **cad**, **recad**, și nu mai tac din gură"), o „metaforă a căderii", o „formă a planului înclinat, în care linia de plutire intră în criză, echilibrul se surpă, normalitatea primește în vizită rărirea, diferențierea și avertismentul". Cealaltă construcție

Scanned with OKEN Scanner

verbală, „nu mai tac din gură", sugerează logoreea ce însoţeşte căderea, motivând în parte şi **dezarticularea limbajului** ce se constată sub influenţa tăriilor alcoolice, situaţie observată de altfel, în plan estetic, de Gaston Bachelard: „În mod evident alcoolul este un factor de limbaj. El îmbogăţeşte vocabularul şi eliberează sintaxa.".

Simbolurile predominante în această poezie sunt cele ale morţii ce aşteaptă într-o margine întunecată a lumii, prin care eul poetic trece periodic, reuşind totuşi, încă, să se salveze. Felinarele roşii pregătesc călătoria spre lumea cealaltă. Întunericul nopţii e în concordanţă cu „ceaţa", cu felinarele „fără zare", epitetul „afumate" sugerând aglomerarea atmosferei apocaliptice, nota de vechime a lumii, aflată în prag de prăbuşire.

În această atmosferă incertă, de aşteptare şi dezechilibru, poetul se complace în extaze bahice, se supune exceselor hedoniste: „Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă,/ Ori ca Verlaine, topit de băutură –/ Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă." Poeţii romantici şi simbolişti se dedică aceloraşi manifestări existenţiale, suferă de „le mal du siècle", dispuşi la mari încercări ale fiinţei. Starea de beţie, specifică temelor simboliste, produce euforie, se transformă într-o manifestare de infailibilitate proprie. Drumul spre casă determină o rătăcire salvatoare în labirintul mahalalei: „Apoi, cu paşi de-o nostimă măsură,/ Prin întunerec bâjbâiesc prin casă,/ Şi cad, recad, şi nu mai tac din gură.".

Poezia se constituie în jurul unui sentiment nedesluşit, de continuă **alunecare**, de trecere în starea de visare, indusă prin licori euforice. Cârciuma devine un suprapersonaj, proiectând un **tablou întunecat** al lumii, în care predomină starea de nelinişte, de nesiguranţă a fiinţei, un fior nedesluşit al extincţiei, sugerat prin epitete ale disoluţiei şi ale apăsării materiale şi psihice: „udă", „grea", „triste". Tusea, ca exteriorizare maladivă a fiinţei, este „amară", fulgurantele personaje bacoviene suferind de ftizie, boală concordantă cu umiditatea şi dezagregarea structurală a lumii. Roşul, singura lumină ce domină în acest peisaj cu influenţe de tenebre, sugerează o imagine de infern insidios, aflat într-o subtilă, irepresibilă expansiune spaţială.

TEME ŞI MOTIVE:

- **Starea de apăsare**, de continuă măcinare a nervilor, dată de tenebrele nopţii acvatice.
- **Mahalaua**, loc mărginaş, cu ziduri în dărâmare şi case triste, cu străzi luminate de felinare roşii.
- **Taverna**, punct de comuniune a oamenilor care locuiesc în zone tributare infernului.
- **Beţia**, corelată cu visul, accentuând starea de dezechilibru a lumii.
- **Labirintul întoarcerii** spre casă, al salvării eului de absorbţia întunericului şi a neantului.

SIMBOLURILE COBORÂRII. Dominante sunt în poezia bacoviană **simbolurile coborârii**, proiectate în regimul nocturn al imaginii, cum le înscrie de altfel Gilbert Durand, în „Structurile antropologice ale imaginarului". De aici absenţa aproape totală a verbelor zborului, ale ascensiunii spre spaţii solare, larg deschise, proprii regimului diurn al imaginii. Sugestia dominantă a universului bacovian este de apăsare, de presiune maximă asupra lumii, care o comprimă, o coboară în întregul ei până la puncte de maximă concentrare, **mormântul şi cavoul** (în „Plumb"). Acestea nici nu sunt, de altfel, spaţii ale eufemizării şi ale intimităţii, ci ale recluziunii maxime, ale apăsării extreme.

În poezia „Sonet", însăşi noaptea este „udă", „grea", sufocantă, apăsând fiinţa umană („te-neci afară"), chiar prin presiunea concretă a aerului, de care fiinţa, atacată chiar în fibra biologică a respiraţiei, nu se poate apăra decât prin „tusă-n sec, amară". Lumea întreagă este supusă gravitaţiei enorme, în care domină simbolurile inundării cu sentimente negative, ale zidurilor „în dărâmare", ale căderii obiectelor, chiar a poetului „topit de băutură", care nu-şi mai găseşte un plan stabil de echilibru: „Apoi, cu paşi de-o nostimă măsură,/ Prin întunerec bâjbâiesc prin casă,/ Şi cad, recad, şi nu mai tac din gură.".

Scanned with OKEN Scanner

SPAȚIUL ÎNCHIS. Există, la Bacovia, o agresiune a spațiului asupra ființei, mai puternică totuși a celui exterior, care transformă spațiul închis, casa, camera, în mediu protector în fața neantului de afară. Cu toate acestea, aglomerarea uneori obsesivă a spațiului interior îl transformă și pe acesta în „celulă cotidiană", sufocantă, într-o apăsare insuportabilă a solitudinii, din care se desprind fantasmele unei imaginații maladive: „Eu trec din odaie-n odaie,/ Când bate satanica oră." („Miezul nopții"). De cele mai multe ori însă, tenebrele interiorului sunt reverberații ale spațiului exterior, care se amplifică în casă, în cameră, mai ales în planul conștiinței, ultimul prag de rezonanță sinestezică în estetica simbolistă: „Odaia mea mă înspăimântă/ Cu brâie negre zugrăvită –/ Prin noapte, toamna despletită/ În mii de fluiere cântă." („Singur"); „De-atâtea nopți aud plouând,/ Aud materia plângând..." („Lacustră").

Senzația de spațiu închis, maladiv, rezonant de astă dată în afară, se înregistrează și în „Sonet". Ghetoul cotidian determină o implozie a eului în el însuși, ale cărei reverberații pot străbate, prin „tusă-n sec, amară", ca un strigăt expresionist al ființei, și în afara zidurilor îmbătrânite ale lumii, ce „stau în dărâmare". Această tuse amară traduce maladivitatea funciară a omului modern, care a pierdut șansa de revigorare prin integrarea într-o natură protectoare, intimă, cu atributele eternității.

Manualul CORINT 1

ȘTEFAN PETICĂ

CÂND VIOARELE TĂCURĂ

ȘTEFAN PETICĂ (1877-1904). Termină liceul „N. Bălcescu" la Brăila, face parte din mișcarea socialistă și se înscrie în clubul muncitoresc local. Cunoaște mai multe limbi străine, engleza, germana, franceza, de aceea face traduceri din diverse opere literare. Petică frecventează cercul literar al lui Macedonski și chiar este secretarul de redacție al revistei „Literatorul". Primele sale poeme, „Fecioara în alb", „Când viorile tăcură", „Moartea visurilor", sunt publicate în „Literatorul" (1899), „România jună" (1900), înainte de a fi publicate de scriitor în volum (1902). Alte volume de poezii „Cântecul toamnei" și „Serenade demonice" au apărut postum, în 1909. Scriitorul trăiește drama poetului damnat, însingurat de lume, silit să se apere de vitregiile sorții. Pentru Petică, viața este marcată de un „torturator vis himeric". „Moartea visurilor" exprimă cel mai bine această stare de spirit a poetului, în timp ce în „Când viorile tăcură" grija pentru muzicalitate este majoră.

Poezia face parte din volumul „Fecioara în alb. Când vioarele tăcură. Moartea visurilor" (1902), aducând fiorul neoromantic al misterului care se face simțit în toată frumusețea sa: „Cântarea care n-a fost spusă/ E mai frumoasă ca oricare;/ Misterul ei e o beție/ De voluptoasă-ndurerare.". Notele clare ale poeziei se fac simțite în orice moment: „În nota sfântă care piere,/ În tremurăturile sfioase/ A unor rugi de Magdalene,/ Curg clare lacrimi prețioase,// Dar în cântarea fără nume/ Ascunsă-n negrele vioare/ E-o tragedie tăinuită;/ Plâng albe vise moarte-n floare.".

Chemarea cântecului, chinuitoare, melancolică, se face simțită din depărtare: „Tristețea lor neprihănită/ Atât e de chinuitoare,/ Că pune-n suflete pătate/ O mistică înfiorare.// Și o chemare zace-n ele/ De-o zdrobitoare nostalgie:/ Tortura ei necunoscută/ Este suprema poezie.". Inima înfiorată de această chemare eternă se simte din depărtare, ducând la combustia extremă a ființei: „Și cel menit să ducă dorul/ Cântărei sfinte și alese/ Își simte inima cuprinsă/ De suferinți neînțelese.// În flacără nemistuită/ S-aprinde sufletul și arde/ Și moare dornic de misterul/ Cântării stranii de pe coarde.".

Scanned with OKEN Scanner

Cântecul de pe urmă, cântec de lebădă, funerar, după care chiar vioara se sfărâmă, este copleşit de atracţia neîmpăcată a fiinţei pentru lumea de dincolo: „Ah, când în inimi zbuciumate/ Orice-dorinţi-ncet se curmă,/ Zdrobiţi vioara fermecată:/ Grozav e cântecul din urmă!".

CEREREA

Cererea este o compunere oficială, adresată de o persoană sau de un grup de persoane unei instituţii, societăţi, organizaţii profesionale, juridice, politice etc. pentru rezolvarea unei probleme personale sau de interes colectiv.

Cererea se redactează **pe o pagină distinctă** a lucrării, de regulă a treia sau a patra a formularului tipizat ce se distribuie pentru desfăşurarea examenului, şi are următoarea structură:

- **formula de adresare**, situată în centrul paginii, la circa 5-6 centimetri de marginea de sus a paginii; după formula de adresare se pune obligatoriu virgulă;
- **datele de identificare a solicitantului**, preluate cu atenţie din formularea subiectului (numele şi prenumele, domiciliul, situaţia şcolară în care se află: elev/elevă, absolvent/absolventă etc.); datele se scriu după cuvântul *„Subsemnatul,"*, după care se pune virgulă; cererea are spaţiu de margine, de 2,5-3 centimetri, numai în partea stângă a paginii;
- **conţinutul cererii**, precizat de asemenea în formularea subiectului;
- **motivarea**, folosind un nou alineat, a solicitării, precizată de regulă în formularea subiectului;
- **semnătura solicitantului**, situată în partea dreaptă, la 2-3 centimetri sub textul redactat;
- **locul şi data** întocmirii cererii, în partea stângă, puţin mai jos de nivelul la care se află semnătura;
- **destinatarul cererii**, ultimul rând al acestei formulări trebuind să fie la circa 3 centimetri de marginea de jos a paginii.

Scanned with OKEN Scanner

Domnule Director,

Subsemnatul, Matei Alexandru, domiciliat în Piteşti, pe strada Ion C. Brătianu, în blocul C3, scara B, apartamentul 12, elev în clasa a X-a la Colegiul Național „Zinca Golescu", vă rog să binevoiți a-mi aproba motivarea absențelor din perioada 18-26 septembrie 2006, întrucât am fost internat în spital.

Anexez în acest scop certificatul medical emis de Spitalul de Pediatrie din Piteşti.

Matei Alexandru

Piteşti,27.09.2006

Domnului Director al Colegiului Național „Zinca Golescu" din Piteşti

Scanned with OKEN Scanner

INVITAȚIA

Este o compunere prin care se adresează cuiva rugămintea de a participa la o manifestare culturală, științifică, familială etc. În mod obișnuit, invitația are un text relativ tipizat, însoțit de o grafică adecvată conținutului, în alcătuirea ei folosindu-se tehnica de redactare oferită de calculator. Elevii lucrează, de altfel, cu multă plăcere și inventivitate, astfel de texte și reprezentări grafice.

Poate avea următoarea structură:

- **antetul**, menționat numai în invitațiile cu caracter oficial, precizându-se numele instituției și adresa; uneori, în mediul școlar, pot emite invitații un cerc sau cenaclu literar, o societate literară sau culturală, o asociație sportivă etc., în acest caz menționându-se instituția și cercul sau asociația respectivă;
- **formula de adresare**, care poate avea caracter oficial (*„Domnule Georgescu,"*, *„Stimate Domnule Profesor,"*) sau poate fi o adresare familiară, permisă de relațiile de rudenie sau de prietenie (*„Dragă prietene,"*, *„Dragă unchiule/ soră/ frate,"*); după formula de adresare se pune virgulă;
- **formula introductivă**, redactată într-un stil protocolar („Avem onoarea de a vă invita…") sau familiar („Am plăcerea/bucuria de a te invita…");
- **locul** și **data manifestării**;
- **scopul întâlnirii** sau evenimentul;
- **formula de încheiere**, în partea din dreapta, după ultimul rând al invitației, după care se pune virgulă;
- **semnătura** sau funcția oficială a celui care emite invitația, sub formula de încheiere;
- **data** și eventual **locul** formulării invitației.

Scanned with OKEN Scanner

Colegiul Naţional „Mihai Eminescu“, Botoşani

Strada Primăverii, numărul 24

Telefon 0255/621342

Stimate Domnule Profesor,

Avem deosebita onoare de a vă invita la manifestările dedicate zilei de naştere a marelui poet Mihai Eminescu, care vor avea loc în ziua de 15 ianuarie 2007, cu începere de la ora 11,00, în localul colegiului nostru.

Vă aşteptăm cu plăcerea unei revederi colegiale.

Cu aleasă consideraţie,

Director,

Emil Alexandrescu

Botoşani, 10 ianuarie 2007

Scanned with OKEN Scanner

SCRISOAREA

Reprezintă un mijloc de comunicare scrisă larg răspândit, cu o structură specifică, dar cu un conținut extrem de diversificat, determinat de relațiile curente dintre persoane sau dintre persoane și instituții. De aceea, există mai multe tipuri de scrisori, între care distingem scrisoarea oficială, scrisoarea familială și scrisoarea amicală.

Scrisoarea este folosită încă din Antichitate, creându-se o specie literară, epistola, și un stil adecvat, stilul epistolar.

În programa de testare națională sunt prevăzute numai **scrisoarea familială** și **scrisoarea de felicitare**, dar au fost formulate cerințe de alcătuire și a unor **scrisori amicale**.

Structura unei scrisori, redactată pe o pagină distinctă, este următoarea:

- **localitatea și data** redactării scrisorii, scrise sus, în partea dreaptă a paginii;
- **formula de adresare**, poziționată în mijlocul paginii, la 5-6 centimetri de marginea de sus, după care se pune obligatoriu virgulă; se alege în funcție de destinatar și de conținutul scrisorii: *„Dragi părinți/bunici,"* sau *„Dragă mamă/soră/frate/colegă/Andrei/, Mihaela"* etc., în scrisoarea familială, amicală sau de felicitare pentru cei apropiați; *„Stimate Domnule Profesor,"*, în scrisoarea de felicitare pentru persoane oficiale;
- **conținutul scrisorii**, ordonat după cele trei părți ale unei compuneri: introducerea (exprimă intenția de a comunica un mesaj anume sau de a răspunde la o scrisoare anterioară); cuprinsul (care conține mesajul propriu-zis); încheierea (în care se promite o revenire, se manifestă o dorință, se urează ceva etc.);
- **formula de încheiere**, adecvată registrului stilistic folosit (familial sau oficial), în concordanță cu formula de adresare; așezată în partea dreaptă a paginii, urmată de virgulă, sub care expeditorul se semnează;
- **semnătura**, așezată sub formula de încheiere.

Scrisoarea poate conține și un **post-scriptum** (P.S.), în care consemnează unele informații omise în scrisoare.

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoarea familială

Pădureni, 18 iunie 2001

Scumpii mei părinți,

Încă de acum două zile, de când am ajuns aici, mi s-a făcut dor de voi şi de casă şi parcă de-abia aştept să vă revăd.

Am ajuns cu bine la bunici. M-a adus unchiul cu maşina lui. Bunicii nu mai puteau de bucurie când m-au văzut şi m-au întrebat de ce nu ați venit şi voi. Le-am spus că sunteți foarte ocupați acum cu serviciul, dar că e posibil să veniți la sfârşitul lunii.

Prima grijă pe care am avut-o a fost să o rog pe bunica să mă lase să dorm în camera de la parter. Tare bine şi răcoare e acolo. Mai ales acum, vara. Bunica s-a cam împotrivit la început, dar până la urmă s-a învoit. A doua grijă a fost să-mi vizitez animăluțele. Toate sunt sănătoase şi atât de drăguțe, încât aş sta tot timpul cu ele.

Din când în când îi mai ajut şi pe bunici. Ieri, spre exemplu, am săpat în grădina din spatele casei şi am făcut o pagubă mare în rândul buruienilor. Cel mai mult îmi place să arunc găinilor firimiturile de pâine rămase de la masă şi să le dau oilor boabe de porumb. Bunica se cam supără şi zice că oile au destulă iarbă să mănânce. Ei, dar până la urmă îi trece.

V-aş mai povesti multe, dar cred că mai bine e să veniți voi aici să vedeți din nou cât e de frumos. Vă aştept cu nerăbdare şi vă spun încă o dată că mi-e tare dor de voi.

Cu toată dragostea,

Lucian

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoarea amicală

Sineşti, 14 iunie 2007

Dragă Mihaela,

Îți scriu de aici, de la bunici, cu numai câteva zile înainte de examenul de bacalaureat, pe care încerc să-l pregătesc mai bine în atmosfera liniştită a unui sat de câmpie. În casa bunicilor timpul se scurge parcă mai încet şi găsesc răgaz pentru a trece în revistă toate subiectele posibile. În plus, mă aflu în grija bunicii, care ştie să-mi facă un program echilibrat de muncă şi de odihnă, astfel încât la examen să vin în deplinătatea puterilor mele.

Găsesc însă timp şi pentru a contempla natura, păstrând amintirea multor întâmplări petrecute de noi împreună. E vară, e jumătatea lui iunie, ziua e calmă şi senină, cu cer limpede până în depărtări. Câmpia, care începe în spatele casei, dincolo de grădină, de gârlă şi de un pâlc de salcâmi, este imensă. E un ocean de grâu verde-gălbui, fără margini parcă, întâlnindu-se cu cerul, undeva, departe, într-o zare incertă şi tulbure. Liniştea de amiază, în această margine de sat, învăluie totul, casa, grădina, salcâmii încremeniți sub soarele aprins. Vietățile curții s-au ascuns prin cotloane umbroase, prin ierburi înalte. Liniştea are, totuşi, o muzică ciudată, un zumzet ce vine din adâncurile firii. Bunica spune că uneori, în singurătate, mai ales vara, pereții casei țiuie…

Mă smulg dintr-o leneşă clipă de visare şi mă întorc la grijile mele. Peste câteva zile vine examenul şi cu el nu este de glumit. Vom visa la imensitatea şi frumusețile naturii după ce vom ieşi cu bine din această încercare şi vom veni împreună aici. Până atunci, să avem noroc şi note mari!

Cu mult drag,

Nicoleta

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoarea de felicitare

Scrisoarea de felicitare se adresează cu ocazia unui moment deosebit din viața destinatarului: împlinirea unei vârste, obținerea unui succes profesional, publicarea unei cărți etc. Formulele de adresare și de încheiere și registrul stilistic se aleg în funcție de persoana căreia i se adresează scrisoarea: amical, pentru o rudă, un prieten sau un coleg, oficial pentru o personalitate recunoscută, un profesor etc. (La examen, textul va fi scris pe o pagină distinctă.)

Pitești, 15 iunie 2005

Stimate Domnule Profesor,

Un moment deosebit pentru dumneavoastră, cu dublă semnificație, împlinirea a 50 de ani de viață și a 30 de ani de neîntreruptă activitate la catedră, îmi prilejuiește exprimarea celor mai sincere gânduri de stimă și de prețuire pentru tot ceea ce reprezentați pentru mine și pentru colegii mei, pentru tot ce faceți și ați făcut în acești ani în pregătirea noastră pentru viață.

Mărturisesc cu sinceritate că, în clasa a noua, când ați venit la prima oră de limba română, mă stăpânea, ca și pe colegii mei, un sentiment de neliniște, chiar de teamă, știind de la elevii mai mari că sunteți un profesor exigent, care cere atenție, respect și multe eforturi la învățătură. M-am convins și ne-am convins însă că, dincolo de aparenta atitudine sobră văzută de la distanță, sunteți un dascăl cu o privire caldă, profund atașat de elevi, care își respectă munca la catedră și o desfășoară cu dragoste și incontestabilă pricepere. De aceea, treptat ne-am adaptat la ceea ce ne-ați cerut, v-am urmat sfaturile, ne-au bucurat succesele obținute, am înțeles și greșelile pe care le-am făcut, unele măsurate chiar prin note ce, pe moment, ne-au mâhnit. Lecțiile de limba și literatura română au devenit însă, de la un timp, frumoase și instructive momente de viață, care nu se vor uita.

Din tot ce s-a petrecut în cei patru ani de liceu, am înțeles că formarea omului om este o misiune de mare răspundere, pe care ați dus-o la capăt cu tact pedagogic, cu dragoste de elevi, cu o pregătire profesională remarcabilă. Pentru noi, veți rămâne un chip luminos în lungul drum al vieții, un model demn de urmat, într-o lume ce duce atâta lipsă de modele. Vă urăm viață lungă, sănătate și împlinirea tuturor proiectelor la care lucrați!

Cu profund respect și aleasă considerație,

al dumneavoastră elev, Mihai Popescu

Scanned with OKEN Scanner

ION PILLAT

ION PILLAT (1891-1945). Poet al tărâmurilor argeşene, este un aspirant la perfecţiune în poezie, dar nu în stilul lui Ion Barbu sau al lui Tudor Arghezi, ci în manieră clasicizantă. Primele volume, „Visări păgâne" (1912), „Eternităţi de-o clipă" (1914) şi „Amăgiri" (1917) sunt scrise sub influenţă simbolistă şi parnasiană, totuşi cu note de certă amprentă personală. În versuri sunt cuprinse elemente de mitologie antică, parnasiene şi simboliste: „Munte Fuji, munte Fuji,/ Peste tine zboară norii –/ Berze albe, berze negre,/ Cu aripile întinse.// Mi se cere lin iubirea/ Pe cărări la Kumamoto./ La Kitzumo rânduri-rânduri,/ Vântu-mi ninge tot trecutul." („Din Samisem").

Alte poezii parnasiene, „Fresca din Urbio", „Din rubaiyatul lui Yussuf", „Centaurii", „Sonete corintiene" au o manieră clasicizantă. Unele versuri amintesc de „Gondoleta" lui Vasile Alecsandri: „Nori purpurii/ Prin zări pustii/ Spre Lido pier./ Pe-al mării larg/ Nu e catarg,/ Nici stea pe cer" („Noapte pe lagună"). Imensitatea marină este cuprinsă în versuri de felul: „Trirema se şterge prin asfinţit,/ Cu dânsa suspine deşarte.../ Ecouri fugare au amuţit,/ Departe se-aud, mai departe." („Ecouri marine").

Volumele „Pe Argeş în sus" (1923), „Satul meu" (1925) şi „Biserica de altădată" (1926) îndreaptă poezia lui Ion Pillat pe linia unei tradiţii melancolizate de trecerea timpului, în care frumuseţea vremurilor de odinioară devine temă de reverie. Trecerea timpului, incluzând în el destine şi oameni, îi provoacă visări melancolice: „Nu s-a clintit nimica şi recunosc iatacul/ Bunicului pe care, viu, nu l-am cunoscut./ Rămase patu-i simplu şi azi nedesfăcut,/ Şi ceasul lui pe masă şi-a mai păstrat tic-tacul." („Odaia bunicului"). Despărţirea de conacul Brătienilor echivalează pentru el cu o revenire a morţii, cu pierderea unei apartenenţe: „O, surugiu, opreşte! Stai locului, trăsură!/ Prin plute seculare să văd cu ochiul plâns," („Adio la Florica"). În „Pe Argeş în sus", Pillat vine să caute trecutul, să oprească eternitatea: tablourile sunt şterse, efeminate, vorbind de o anumită vitalitate a naturii: „Trec vulpile toamnei furiş prin păduri,/ Roşcate, gălbuie şi sure./ Înalţă poclitul grăbit pe trăsuri/ Şi pocnet de bici să ne fure" („Zodier"). Vulpea ce fuge marchează zodiile în lină rotire, ca un mesager al timpului, ce se disociază de nenorocirile vieţii, pentru că temporalitatea este mereu aceeaşi, egală cu sine însăşi.

„Limpezimi" (1928), „Caietul verde" (1932), „Ţărm pierdut" (1937) încep un nou capitol în creaţia poetică a lui Ion Pillat, neoclasicul: Grecia şi eroii ei sunt consideraţi culmea perfecţiunii pierdute în vremurile moderne. Poetul stă sub scutul Minervei, într-un spaţiu protector, departe de vârtejul clocotitor al timpului, ce fanează şi ofileşte: „Adăpostit sub scutul Minervei stau deoparte/ La umbra unui dafin ce n-are veştejiri,/ De gloria lumească, de secile vrăjiri/ A vremii-nşelătoare totuna de departe" („Scutul Minervei", IV). Se descrie un spaţiu privilegiat, în care deşertăciunile lumii, izvorâte din trecerea timpului, se estompează.

În „Mărturisirile" din 1942, poetul afirmă că poezia lui „a fost deviată din matca ei naturală printr-o transplantare livrescă şi un aport străin". Pillat nu va suferi, ca Blaga, de „răul veacului", ci se va simţi vinovat pentru că a fost „absenteist" şi de aceea încearcă să împlinească „o datorie uitată". Motivaţia superioară a poeziei lui Pillat este de a recupera „vatra", iar peisajul devine un pretext pentru a studia efemeritatea fiinţei umane.

Scanned with OKEN Scanner

ACI SOSI PE VREMURI

„Aci sosi pe vremuri" face parte din volumul de poezii „Pe Argeş în sus" (1923), alături de „Florica", „Trecutul viu", „Bătrânii". Sunt poeme pe **tema elegiacă a timpului** ce se consumă în detrimentul fiinţei umane, Ion Pillat, „pictor al atmosferei şi al luminii" (Tudor Vianu), căutând în peisaj „arhitectura lui ascunsă", liniile profunde ale unei temporalităţi ce conservă o lume patriarhală, fixată într-o aură de eternitate.

Poet al expresiei concentrate, al condensării semantice duse uneori, în „Poeme într-un vers", la o extremă, dar pregnantă lapidaritate, în „Aci sosi pe vremuri" Ion Pillat foloseşte distihul, mai uşor de manevrat în amplele **paralelisme**, **gradaţii ascendente** şi **descendente** şi efecte de **contrapunct** pe care le conţine poezia. Cele două secvenţe temporale, trecutul şi prezentul, se întâlnesc şi se continuă într-o paletă imagistică infuzată în întreaga structură a textului poetic, organizată într-o **simetrie perfectă**. Poezia conţine 39 de versuri (18 distihuri şi trei versuri solitare, unu reluat sub formă de laitmotiv), împărţite egal pentru fiecare secvenţă temporală. Unirea celor două laturi ale timpului se face prin toposul neschimbat al poeziei, „casa amintirii cu-obloane şi pridvor", expresie a perpetuării aceloraşi gesturi şi acte umane în spaţiul memoriei, poezia fiind, cum spunea G. Călinescu, „simbolizare a uniformităţii în devenire". Perspectiva poetică este ea însăşi adaptată schimbărilor de cadru, între un plan al prezentului şi rememorarea afectivă a aceleiaşi poveşti de dragoste în care numai protagoniştii sunt alţii. „Casa amintirii" este simbolul unui **timp oprit**, alunecând treptat în penumbră: „La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,/ Păienjeni zăbreliră şi poartă, şi zăvor.// Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc/ De când luptară-n codru şi poteri, şi haiduc.// În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii." Spaţiul poetic al trecutului se deschide brusc, cu o secvenţă narativă cu sensuri simbolice, plină de graţie şi de efecte muzicale: „Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.// Nerăbdător bunicul pândise de la scară/ Berlina legănată prin lanuri de secară.// Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, şi din berlină/ Sări, subţire,-o fată în largă crinolină." Poetul individualizează veacul ce trecuse, al nouăsprezecelea, prin fapte de cultură caracteristice, prin lecturi din Lamartine, poezia „Le lac" („Lacul"), şi din Ion Heliade-Rădulescu („un tânăr Eliad"), din „Sburătorul". Atmosfera erotică este tipic romantică, scenele de dragoste au loc „sub lună", câmpia este, prin efectul razelor argintii, „ca un lac", fiorii poeziei „Zburătorul" se conjugă cu fantasmele nopţii, „când deasupra casei ca umbre berze cad". Contrapunctic, atmosfera de basm este marcată de cadenţa neiertătoare a timpului, simbolizat, ca în poezia lui Eminescu, de clopot, ca un semn al trecerii, al succesiunii momentelor vieţii: „Şi cum şedeau... departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat." Ei trăiesc, cum însuşi poetul spune, iluzia unei „eternităţi de-o clipă", contrazisă de timpul neiertător: „Dar ei, în clipa asta simţeau c-o să rămână.../ Demult e mort bunicul, bunica e bătrână...".

Secvenţa a doua a poeziei parcurge aceeaşi ritualitate a momentelor şi a gesturilor existenţiale. Mai întâi, ca în incipitul poeziei, reflecţia asupra trecerii timpului, uşor mirată, ca o descoperire cu efecte de surpriză, sub semnul eminescianei cugetări „alte măşti, aceeaşi piesă": „Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ştersele portrete.// Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita...". Apoi se reia întregul ritual al sosirii iubitei, cu gesturi şi momente diafane, cu implicarea directă a eului liric, întregul tablou luând aspectul unei subiectivităţi mai pronunţate: „Ca ieri sosi bunica... şi vii acuma tu:/ Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.// Acelaşi drum te-aduse prin lanul de secară./ Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la

Scanned with OKEN Scanner

scară.// Subțire, calci nisipul pe care ea sări./ Cu berzele într-însul amurgul se opri...". E același moment și totuși altul, cu o nouă sensibilitate poetică, pe altă treaptă a existenței: „Și m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram/ Când ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.// Iar când în noapte câmpul fu lac întins sub lună,/ Și-am spus «Balada lunei» de Horia Furtună,// M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,/ Și ți-am părut romantic și poate simbolist.". Reveria romantică, perpetuă stare a ființei, indiferent de momentele și modelele literare ale vremii, este întreruptă iarăși de sunetul de clopot, ca un glas al eternului și al destinului, care încheie încă un ciclu existențial: „Și cum ședeam... departe, un clopot a sunat/ – Același clopot poate – în turnul vechi din sat...// De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.". Sonoritatea discretă a poeziei, dată de ritmica studiată a versurilor și accentuată de sunetul de clopot, reiterat în punctele cheie ale desfășurării textului, amplifică atmosfera de melancolie în care se înscrie întreaga poezie, creând un efect de continuitate temporală prin rotirea nesfârșită a generațiilor.

TRECEREA TIMPULUI. Tema esențială a poemului, în jurul căreia se structurează și celelalte motive și imagini poetice, este **trecerea** inexorabilă a **timpului**. Păianjenul este un simbol **ruinistic**, al degradării lumii, dar, prin „zăbrelirea" spațiului, conservă în amintire imaginea vetustă a casei, neschimbată, ceea ce și face posibilă repetarea, în alt plan temporal, a poveștii de dragoste. Trecerea înceată a timpului marchează erodarea materialității, degradarea, sub patina vremii, a componentelor casei. Imaginea acesteia „încremenește" totuși în amintire, metafora hornului care „nu mai trage alene din ciubuc" sugerând oprirea curgerii temporale. Adverbul „mai" marchează tocmai hotarul dintre două secvențe ale timpului: aceea în care casa era plină de căldură și de viață și aceea în care totul s-a oprit, ca într-o fotografie veche, patriarhală.

Poezia, publicată în volumul „Grădina dintre ziduri" (1920) și reluată în „Pe Argeș în sus" (1923), conține două povești de dragoste, decalate de existența a două generații. Viziunea poetică se constituie din perspectiva trecutului recuperat și reiterat. Pe vremea bunicii, deplasarea în spațiu se făcea cu berlina, iar bunicul recita versuri din „Le Lac" și din „Sburătorul", falie temporală căreia i se suprapune un scenariu identic, cu minime schimbări de recuzită: berlina este înlocuită de trăsură, iar tânărul îndrăgostit recită iubitei versuri simboliste. Continuitatea dintre prezent și trecut rezultă din reiterarea a două momente, devenite atemporale prin similitudine aproape perfectă.

Cu toate acestea, semnele trecerii timpului sunt studiate cu minuțiozitate. „Casa amintirii" (sugestie bachelardiană), odinioară un conac plin de viață, nu mai este prietenoasă, ci rece („hornul nu mai trage alene din ciubuc"), plopii, copacii tristeții eterne, au îmbătrânit în zare, păstrând numai o vagă amintire a vremii când „bunica-mi Calyopi" era o fată tânără. La începutul secvenței a doua, casa devine un panou de portrete, un muzeu al generațiilor succesive, chiar eul liric simțindu-se „eternizat" în această panoplie a umbrelor: „Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ștersele portrete."

Inserția, în acest spațiu al amintirii, a poveștii de dragoste creează mecanismul ritualic evocat în poezie, constituit din gesturile pline de candoare ale tinerilor îndrăgostiți, învăluite într-o atmosferă de vis, ce pare să oprească trecerea timpului. Totul este însă înscris în ceasornicele cosmice, care își trimit semnele temporale, marcând, ca în riturile vechi, momentele esențiale ale vieții: „Și cum ședeau... departe, un clopot a sunat,/ De nuntă sau de moarte, din turnul vechi din sat". Clopotul satului marchează trecerea rapidă a timpului: încremenită pentru o clipă în atemporal, diorama cronoliniară își schimbă poziția, prezentând o altă fațetă a generațiilor. Lumea se conturează astfel din secvențe discontinue, legate printr-un liant comun, care străbate epocile și timpurile, revărsate în fondul temporal originar, în atimp. Clopotul este un simbol al destinului și al timpului necruțător, singurele imagini ce rămân în urma lui fiind câteva portrete înrămate pe un perete, șterse și îngălbenite de trecerea vremii, în casa cu amintiri

Scanned with OKEN Scanner

vechi, plină acum de praf şi de păianjeni: „Păianjeni zăbrelirăşi poartă, şi zăvor". **Păianjenii**, prezenţi şi în „Paradis în destrămare", de Lucian Blaga, sunt un simbol al degradării lumii, aici al îmbătrânirii casei atât de familiare altădată, unde acum, în timpul liric al textului, „hornul nu mai trage alene din ciubuc". Plopii, element sensibil şi muzical al naturii, „îmbătrânesc" şi ei. „Bunica-mi Calyopi", cu o tinereţe meteorică, bătrână acum, străjuieşte moartea bunicului: „Demult e mort bunicul, bunica e bătrână". Lumea se învecheşte cu repeziciune, făcând, prin repetiţie, mereu eforturi de a-şi depăşi acest dat existenţial. Romantismul este un apanaj al timpurilor trecute, prin proiecţia gesturilor esenţiale în timpul primordial, molcom, abstras necurmatei treceri: „Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea.../ Şi totul ce romantic ca-n basme se urzea.".

Şi al doilea moment temporal stă sub semnul trecerii, pe care omul nu îl poate depăşi: tânărul priveşte în ochii de ametist ai iubitei, în timp ce clopotul anunţă, cu un dangăt solemn şi impersonal, că nimic nu este etern. Eul liric traduce neliniştea trecerii treptate în umbrele timpului, prin înscrierea în şirul de portrete ce conservă imaginea celor dispăruţi: „Deodată pe perete/ Te vezi aievea numai în ştersele portrete.". Trupul fizic se schimbă, în timp ce sufletul rămâne mereu acelaşi: „Te recunoşti în ele, dar nu şi-n faţa ta,/ Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poţi uita...". Pe această permutabilitate se întemeiază continuitatea generaţiilor şi permutabilitatea destinelor: „Ca ieri sosi bunica... şi vii acuma tu:/ Pe urmele berlinei trăsura ta stătu." Poetul foloseşte perfectul simplu, timp al privirii de aproape, timp al trăirii intense a derulării aceleiaşi reprezentări scenice: „Acelaşi drum te-aduse prin lanul de secară./ Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară,// Subţire calci nisipul pe care ea sări./ Cu berzele într-însul amurgul se opri..." Poezia se încheie într-o simetrie perfectă, înscrisă în mişcarea continuă de flux şi reflux a timpului, încheind un ciclu complet, prin sunetul de clopot ce marchează valurile succesive ale fluviului uman, scoţând din atemporalitate trăirea de o clipă a sentimentului iubirii: „Şi cum şedeam... departe, un clopot a sunat/ – Acelaşi clopot poate – în turnul vechi din sat."

SIMETRIA TEXTULUI. Distribuţia egală a distihurilor, cu interludii având valoare de laitmotiv, fixează cele două secvenţe temporale, în care se inserează două poveşti de dragoste aproape identice. În această structură, stabile sunt elementele spaţiale, „casa amintirii", „zăbrelită" în nemişcare, drumul, „turnul vechi din sat", iar permutabilitatea se realizează prin rotirea timpului (dată de complexa folosire a timpurilor verbale), prin reiterarea ritualului erotic şi prin sunetul contrapunctic de clopot. Clopotul care sună de nuntă sau de înmormântare stabileşte un sistem temporal de referinţă, faţă de care se mişcă, precum într-un carusel, evenimentele şi faptele. Simetria textului se construieşte şi prin această repetabilitate a existenţelor umane, înşirate într-un imens cadru („frame"), care asigură continuitatea generaţiilor.

Întregul panou liric se produce prin rememorare afectivă, prin trecere în planul subiectivităţii a unui dat spaţio-temporal la care, în secvenţa a doua, participă în mod direct, ca subiect, eul liric. Determinarea spaţială, „aci", este un punct fix, „casa amintirii", de care se izbesc valurile timpului, reverberate, la intervale ritmice, în sunetul clopotului. Cele două evenimente importante ale vieţii sunt bine stabilite, iar clopotul nu realizează această discriminare afectivă, sunetele pentru înmormântare şi pentru nuntă fiind aceleaşi. Într-un fel, clopotul acţionează ca un jalon temporal, ca un semn al destinelor, sunetul lui marcând încă o rotire a complicatului mecanism al vremii.

Addenda

G. Călinescu, 1941

„Capodopera lui Ion Pillat este însă *Aci sosi pe vremuri*, graţioasă, mişcătoare şi indivizibilă paralelă între două veacuri, înscenare care încântă ochii şi în acelaşi timp simbolizare a uniformităţii în devenire."

Scanned with OKEN Scanner

CĂMARA DE FRUCTE

Poezia „Cămara de fructe", apărută în volumul „Pe Argeș în sus", evocă o realitate bucolică, plină de farmecul copilăriei. Motivul **camerei oprite** păstrează, prin rememorare afectivă, gama întreagă de senzații ale interdicției încălcate cu teamă: „Deschid cu teamă ușa cămării dealtădată/ Cu cheia ruginie a raiului oprit,/ Trezind în taina mare a poamelor, smerit,/ Mireasma și răcoarea, și umbra lor uitată.". Cămara devine un loc paradiziac, misterios prin chiar natura sa, având toate atributele lumii uitate, ale vremurilor apuse. Raiul oprit are o cheie „ruginie", simbol al vieții clocotinde a vegetalului, al lumii în plină metamorfoză, căreia nu-i rezistă nici cele mai stabile elemente chimice.

Spațiul amintirii dobândește o topografie a belșugului domestic, toate roadele pământului fiind încărcate de o binecuvântată patină a timpului: „Mă prinde amintirea în vânătul ei fum,/ Prin care cresc pe polițe și rafturi ca pe ruguri,/ Arzând în umbră, piersici de jar și-albaștri struguri/ Și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum.". Comorile sunt cercetate cu grijă, ca un bun de preț, ca nestemate din „O mie și una de nopți": „Șovăitor ca robul ce calcă o comoară/ Din basmul cu o mie și una nopți, mă-nchin:/ Văd pepeni verzi – smaragde cu miezul de rubin –/ Și tămâioșii galbeni ca soarele de vară.". Fructele suferă un proces de amplă metamorfoză, de conturare a unui spațiu edenic: „Se-aprind fantasmagoric caise și gutui:/ Trandafirii lampioane și lămpi de aur verde.../ Dar părăsind comoara ce mințile îmi pierde,/ Tot rodul vrăjitoarei cu lacăt îl încui.". Peisajul bogat al cămării, ca o peșteră exotică din poveștile arabe, și coloristica abundentă provin dintr-un parnasianism remanent, implantat cu mare artă într-o lirică a nostalgiei și a ținuturilor natale.

TEME ȘI MOTIVE:

- **Camera interzisă**, văzută ca un loc oprit, miraculos, plin de bogății de o valoare inestimabilă.
- Copilul, aflat la vârsta marilor descoperiri, simte **grandoarea fantastică a paradisului vegetal**.
- Fructele, **simboluri ale solarității**, sunt descrise ca adevărate nestemate, înglobând în ele forța cosmică a energiilor vitale.

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

TRADIȚIONALISMUL. Tradiționalism și modernism sunt concepte și tendințe opuse ce se manifestă în domeniul cultural și literar, într-o dispută evolutivă și permanentă, ca expresie a unui continuu proces de receptare a valorilor și de fixare a lor în patrimoniul umanității. Tradiționalismul este orientat spre trecut, spre conservarea valorilor autohtone, modernismul se îndreaptă spre viitor, prin tendințele manifeste de receptare a experiențelor noi și de promovare a formelor artistice eliberate de orice convenție. Tradiționalismul se caracterizează printr-un conservatorism ce îl îndreaptă spre clasicitate, prin prețuirea moștenirii culturale a unui popor, a folclorului și a culturilor vechi, prin actualizarea fondului mereu viu al învățăturilor trecutului. Modernismul se opune, prin noile experiențe estetice, uneori radicale și violente, tendințelor de închistare într-o viziune revolută asupra lumii și a artei, fiind o cale de integrare în arii culturale mai largi și de sincronizare cu evoluția generală, universală a cunoașterii artistice. Opoziția dintre aceste tendințe, acutizată în literatura română la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

următor, poate fi interpretată ca o prelungire, în variantă autohtonă, a celebrei dispute dintre antici şi moderni, axate pe ideea de progres în artă şi în literatură.

În spaţiul literar românesc, **tradiţionalismul** este reprezentat, la începutul secolului XX, în continuarea ideilor „Daciei literare", de **sămănătorism şi poporanism**, urmate de **gândirism**. Curentele literare moderniste sunt **expresionismul**, **suprarealismul**, **dadaismul**, **constructivismul**. Manifestări situate între cele două tendinţe sunt: **simbolismul**, **barocul**, **realismul**, curent „etern", după cum se exprima René Wellek, şi **romantismul**, care poate exprima, ca stare de spirit, şi o anumită răzvrătire a „geniului romantic", un „mal du siècle" general. Eugen Lovinescu, de pildă, separă simbolismul de modernism şi va fi atacat de **avangardişti**. Prin urmare, în primele decenii ale secolului al XX-lea, în literatura română apar trei direcţii ideologice în sfera literaturii şi artelor: tradiţionalism, modernism, avangardism.

MODERNISMUL. Modernismul grupării „Sburătorul", din care vor deriva celelalte experienţe estetice, iniţiat prin apariţia acestei reviste în 1919, se consolidează teoretic prin apariţia lucrării lui Eugen Lovinescu „Istoria civilizaţiei române moderne", în special a primelor două volume, „Forţele revoluţionare", 1924, şi „Forţele reacţionare", 1925. Punctul de pornire îl constituie, în teoria lovinesciană, **principiul imitaţiei**, preluat de la Gabriel Tarde, vizând în esenţă imitarea societăţilor avansate de către cele rămase în urmă. Lovinescu limitează acest fenomen la domeniul vieţii sociale şi culturale, iar, în critica literară, cu aplicaţie nemijlocită la literatură. **Sincronismul** înseamnă acceptarea schimbului de valori, a elementelor care conferă modernitate şi noutate fenomenului literar. Prin modernizare, Lovinescu înţelege depăşirea unui spirit „provincial", evident tradiţionalist, şi de aceea literatura trebuie sincronizată cu „spiritul veacului". Eugen Lovinescu încearcă să corecteze teoria maioresciană a formelor fără fond, considerând că formele superioare pot să dinamizeze mutaţiile necesare la nivelul unui fond ce trebuie racordat la „spiritul veacului".

Ca expresie a unor procese de adaptare privite din perspectiva sincronismului, Eugen Lovinescu elaborează şi **teoria mutaţiei valorilor**, prin care consideră că, sub acţiunea timpului, prin sincronizare, operele literare îşi modifică valoarea estetică, unele dintre ele devenind inactuale, nereceptate de lectorii viitorului. Între scriitorii marcaţi de patina timpului, Lovinescu îl situa însă şi pe Caragiale, scriitorul clasic cu cea mai semnificativă contemporaneitate în zilele noastre. Împotriva teoriei mutaţiei valorilor se pronunţă, între alţii, G. Călinescu, fost discipol în tinereţe al lui Lovinescu. Pe baza acestor teorii, a sincronismului şi a mutaţiei valorilor estetice, Lovinescu promovează, în critica literară, îndemnul modernizării literaturii române, prin trecerea de la **liric** la **epic**, de la **subiectiv** la **obiectiv**, de la **literatura de inspiraţie rurală** la aceea **citadină**, care ar permite, prin complexitatea şi diversitatea personajelor din acest mediu, şi aprofundarea **analizei psihologice**, ca modalitate de expresie literară. Cu toate aceste deziderate, Lovinescu nu va ezita să considere, în 1920, la apariţie, romanul „Ion" al lui Liviu Rebreanu, de inspiraţie rurală, drept „cea mai puternică creaţie obiectivă a literaturii române".

Grupările avangardiste, rezultate ale unei civilizaţii tehniciste exacerbate, alienante pentru fiinţa umană, apar la începutul secolului al XX-lea, fiind derivate unele din celelalte. Astfel, **EXPRESIONISMUL** fructifică experienţele simboliste, accentuând trăirile subconştiente, ca reflex al unei lumi intrate într-un declin ireversibil. Curentul apare în Germania, în perioada anilor 1911-1925, deosebindu-se fundamental, prin forma de manifestare, de **naturalism** şi de **impresionism**. Spiritul creator nu mai rămâne pasiv, nu mai este supus obiectului, ci se repercutează în exterior, venind să dea expresie întregului. Expresionismul se manifestă cu întregul său cortegiu de fenomene, **trăirile halucinatorii**, **reprezentările fantaste**, deformate ale lumii, conştiinţa finală, **apocaliptică**, toate generate de criza societăţii contemporane. În viziunea poeţilor expresionişti, lumea a ajuns la un sfârşit, într-o perioadă de declin a civilizaţiei industriale, incapabilă de a mai renaşte, ca pasărea Phoenix, din propria-i cenuşă. În consecinţă, cum nimic nu

se schimbă, se pune un punct final civilizației, într-un sfârșit previzibil, după cum sugerează titlul unui volum de poezii a lui Kurt Pinthus, „Menschheitsdämmerung". Expresionismul își exprimă strigătul sfâșietor al ființei, **der Schrei**, speriat de iminența catastrofei universale, generată de impasul conștiinței metafizice. Pictorii expresioniști expun tablouri în care tonurile predominante sunt de negru, cu personaje slabe, deformate, grotești, exemplare pentru sfârșitul de ciclu universal. Gottfried Benn, Georg Trakl, Georg Heym, Theodor Däubler, Paul Zech sunt nume sonore ale poeziei expresioniste germane, iar drama se remarcă prin Reinhard Sorge, Ernest Barlach, Georg Kaiser, Bertold Brecht, având ca precursori pe Strindberg și Wedekind.

TUDOR ARGHEZI

TUDOR ARGHEZI (1880-1961) Poet, prozator, publicist. Opera lui literară străbate mai tot veacul al douăzecilea, presărând, de-a lungul anilor, cele peste o sută de volume de poezie, proză, publicistică, teatru, expresie a unei capacități de creație extrem de prolifice. Dintre acestea, cele mai cunoscute sunt: „Cuvinte potrivite" (1927), „Poarta neagră" (1930), „Cartea cu jucării" (1931), „Flori de mucigai" (1931), „Tablete din Țara de Kuty" (1933), „Cărticică de seară" (1935), „Cimitirul Buna-Vestire" (1936), „Versuri" (1936), „Ce-ai cu mine, vântule?" (1937), „Hore" (1939), „Manual de morală practică" (1946), „Bilete de papagal" (1946), „Una sută una poeme" (1947), „Prisaca" (1954), „1907 – Peizaje" (1955), „Cântare omului" (1956), „Stihuri pestrițe" (1957), „Frunze" (1961), „Cu bastonul prin București" (1961), „Poeme noi" (1963), „Cadențe" (1964), „Silabe" (1965"), „Ritmuri" (1966), „Noaptea" (1967).

Un atât de vast spațiu imaginar și o tematică atât de diversă și de bogată au făcut să se vorbească admirativ despre „fenomenul arghezian" (G. Călinescu), despre „miracolul arghezian" (Ov. S. Crohmălniceanu) sau despre „Marele Alpha" (Alexandru George), dar și cu vădite accente contestatare, cel mai violent atac datorându-se altui mare poet al vremii, Ion Barbu, care punea creația lui Arghezi sub semnul „poeziei castrate" și al „poeziei leneșe". Pe acest imens teritoriu, poetul străbate toate cărările lirice ale veacului, trăiește toate experimentele poetice, pleacă, la debut, la numai 16 ani, sub semnul lui Macedonski și al lui René Ghil, cu versuri **simboliste și instrumentaliste:** „În zări/ Cântări,/ Trezesc/ Păduri" („În zări"), se îndreaptă apoi spre viziuni apocaliptice, de certă influență **expresionistă**, arde etapele, sincronizându-se deplin cu „spiritul veacului" și urcând culmile poeziei moderne, limbajul poetic românesc înregistrând, prin el, o transformare profundă. „Arghezi, spune Ov. S. Crohmălniceanu (în „Literatura română între cele două războaie mondiale", Editura Minerva, București, 1974, vol. II, p. 10), a deschis principalele drumuri ale poeziei românești interbelice. Miraculoasă e siguranța cu care el a intuit aproape toate formulele liricii moderne. **Poezia fiorului religios, poezia sentimentului cosmic, poezia chtonică, poezia vizionară, poezia terorii mistice, poezia primitivității, poezia universului domestic, poezia răzvrătirii, poezia metamorfozelor materiei, poezia jocului, poezia ingenuității, poezia absurdului** își află punctele de plecare în opera lui. Arghezi e placa turnantă a liricii românești noi." (S.n.). Criticul literar mai subliniază fuziunea perfectă între tradiție și modernitate, impresia de „absolută autenticitate" a operei sale, în ciuda influențelor diverse, o „putere aproape inepuizabilă de invenție artistică", exercitată până la vârsta marilor patriarhi.

Invenția cea mai notabilă din poezia lui Tudor Arghezi se află, desigur, în sfera limbajului poetic. Aici poetul manifestă o inventivitate inepuizabilă, îndrăzneli lexicale,

Scanned with OKEN Scanner

morfologice şi sintactice prin care temele poetice dobândesc o profunzime inconfundabilă şi distincţia specific arghezianã. Arghezi înnobilează limbajul poetic, introducând în domeniul marii arte cuvinte din toate sferele vocabularului, multe fiind evitate până la el, considerate inexpresive sau vulgare. „Din bube, mucegaiuri şi noroi/ Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.", îşi anunţă poetul crezul estetic într-o definitorie artă poetică a sa, „Testament", proclamând **estetica urâtului** drept una dintre cele mai şocante surse ale creaţiei de frumos din literatura română. Lumea lui Arghezi, părăsită de creaţia divină, de un *deus absconditus*, un Dumnezeu ascuns, de nerevelat, în ciuda oricărui efort de cunoaştere, este **demitizată**, lipsită de mister, lăsată în voia neantului. Nu este de mirare că tristeţea şi resemnarea sunt sentimente dominante în această **subrealitate**, unde cuceririle noilor epoci nu vin să înlocuiască resemnarea eternă a omului părăsit, alungat din Paradis şi ajuns la capăt de drum. Fără puterea lui Dumnezeu, universul lui Arghezi, din înalt până în bolgiile infernului, este **bolnav**; chiar îngerii decad, se supun efectului temporal, simt şi ei „dumicarea timpului urât", ca în „Heruvim bolnav", din primul volum de versuri, „Cuvinte potrivite". Heruvimul se desprinde din **timpul-netimp**, începe să putrezească, să prindă bube. Trupul îngerului îşi pierde esenţa divină, **eterică, luminoasă, nonmaterială.** Natura însăşi e contaminată de această maladie coborâtă din ceruri, începând să semene cu tablourile lui Hieronymus Bosch: „S-au stârpit cucuruzii,/ S-au uscat busuiocul şi duzii,/ Au zburat d:ı streaşina lunii/ Şi s-au pierdut rândunelele, lăstunii./ Ştiubeiele-s pustii,/ Plopii-s cărămizii,/ S-au povârnit părepii. A putrezit ograda..." („Duhovnicească"). **Îngerii căzuţi** ai lui Arghezi nu suferă, ca în romantism, pedeapsa divină pentru nesupunere şi revoltă, ci, mai degrabă, ca şi la Blaga, în „Paradis în destrămare", ei refac tardiv calea decăderii omului din condiţia lui primordială, suferind, ca şi el, tot calvarul ostracizării şi al păcatului biblic.

Căderea, în poezia lui Arghezi, nu se opreşte însă la popasul în lumea comună; traiectoria ei continuă către zonele infernului, în care estetica urâtului atinge limite semantice insuportabile. **Poarta neagră**, metaforă dantescă a coborârii pe tărâmul celălalt, este locul unde se duc toţi nefericiţii societăţii, deţinuţii politici, hoţii şi violatorii. Dacă Pământul este o închisoare mai mică, unde strigătele adresate acelui *deus absconditus* sunt rostite în van, **poarta neagră** devine locul unde toate cuvintele abjecte devin posibile, unde cele mai abominabile fapte se pot petrece. Omul a fost părăsit ca o fiinţă iremediabil supusă greşelii: „Fincă Dumnezeu ce-a vrut/ P-ormă nu i-a mai plăcut." („Abece", în „Hore"). Plictisit de avatarurile mizerabile ale fiinţei umane, Dumnezeu s-a retras undeva, departe, ca să nu-i mai audă strigătele disperate în pustie. Tărâmul htonic, în „Flori de mucigai", devenit **inferis** prin această spălare pe mâini, este locul unde fiinţa este descompusă în bucăţele, ca în tablourile suprarealiste, de un neştiut chirurg al răului.

Pe această pantă cosmică a deriziunii umane, în care, între altele, divinitatea nu se mai arată de mult timp, Arghezi construieşte toposuri ale eludării destinului: **universul domestic, lumea boabei şi a fărâmei**, poezia jocului, **motivul erotic**, într-un spaţiu edenic inventat în plan terestru. „Creion II", „Logodnă", „Căsnicie" arată abandonarea omului în **universul domestic**, al bucuriilor de scurtă durată, unde celebrarea iubirii este aproape mistică, paroxistică, urmând ritualuri vechi.

Panteismul, figurat în poeziile în care caută cu disperare divinitatea în preajmă, în grădină, există şi în versurile erotice: fiinţa feminină este htonizată, devine teren fertil: „Vrei tu să fii pământul meu/ Cu semănături, cu vii, cu heleşteu,/ Cu pădure, cu izvoare, cu jivini?" („Logodnă"), iar primirea miresei se face fără un ceremonial fastuos, într-un tărâm neindustrializat, bucolic, ea devenind crisalidă, prinsă de răsuflarea rece a gerului:

Scanned with OKEN Scanner

„Vino să te ascund în trestii şi papuri/ Până-or sosi hainele din cufere şi dulapuri,/ Pantofii înalţi/ Cu care-ai să te-ncalţi,/ Ciorapii de sticlă de mătasă,/ Horbota moale, cămeşile fumurii de acasă./ Mâinile mele vor să te-mbrace/ În aromate, calde promoroace." („Îngenunchiere", în „Cărticică de seară").

Într-o lume demitizată, **domesticul şi ludicul nedivin** substituie marile aspiraţii, setea de absolut din „Psalmi", devin componente ale unei atmosfere dezesenţializate, unde disperarea se disimulează în factor de resemnare. O lume în care **animalierul şi cotidianul** sunt ierarhizate pe nenumăratele trepte ale neîmplinirii nu poate fi decât una naturalistă: lucrurile sunt analizate din perspectiva omului de ştiinţă lipsit de imaginaţie, prea copleşit de teoria monadelor leibniziene. **Psihicul**, stăpânit de o asemenea avalanşă a „cunoaşterii depline", devine **monoton**, fără scăpare, supus tribulaţiilor unei realităţi minore. „Micşorata, subţiata şi nepipăita viaţă" („Cuvânt"), ce se perindă prin faţa noastră, este alcătuită din mărunte fragmente („câteva crâmpeie", „o ţandără de curcubeie", „nitică scamă de zare", „pulberi de fum"), din „firimituri de vieţi". În „Cărticică de seară", lumea se transformă într-una animalieră, supusă îmbătrânirii, prin opoziţie cu bolta cerească. În poezia „Miez de noapte", din „Cuvinte potrivite", versurile rămân ambigue, casele devin cotețe, iar destinul oamenilor este echivalent cu cel al păsărilor: „Şi pe când îmbătrâneşte/ Lumea, jos, printre cotețe,/ Într-o nouă tinereţe/ Zilnic cerul nopţii creşte." („Miez de noapte"). Lumea banalizată, fără evenimente noi, seamănă cu aceea din romanele sud-americane, „Toamna patriarhului" de pildă, al lui Gabriel Garcia Marquez, în care dictatorul, stăpânul lumii terestre, sfârşeşte într-un palat inundat de păsări domestice.

Expulzat din adevăratul univers, unde energia vieţii este eternă, scriitorul se refugiază în lumea jucăriilor, nu lipsită de farmec, dar fără inconştienţa copiilor, având în plus reminiscenţa gustului amar al vieţii: „Toate cele mari şi vii/ Sunt făcute jucării/ Şi-au trecut prin făcătură/ Nouă, în miniatură." („Parada"). În „De-a v-aţi ascuns", însăşi **moartea devine un joc**, la care participă întreaga familie, într-o comuniune funestă, la fel cum toţi îşi împărtăşesc viaţa: „Îl joci în doi, în trei,/ Îl joci în câte câţi vrei.". Avatarurile morţii devin nefireşti prin transformarea ei în ludic: „O să mă culc la pământ./ O să stau fără cuvânt,/ De pildă, lângă copac.". Faţă de acest eveniment egalizator al existenţelor individuale, totul devine absurd, lipsit de importanţă. Inserţia absurdului este împinsă la maxim în „Tablete din Ţara de Kuty", unde profesorii verifică, folosind un ciudat abac, cele câteva mii de puncte ale **ştiinţei neştiinţei**, pe care elevii trebuie să le ştie, sau în „Cimitirul Buna-Vestire", unde morţii învie şi lumea intră în degringoladă, pentru că evenimentul are loc înainte de termenul preconizat. În acest fel, cercul existenţei se poate închide oricând, Apocalipsa venind pe neaşteptate, din tenebrele nopţii, ca un dezastru teluric: „Ce noapte groasă, ce noapte grea!/ A bătut în fundul lumii cineva [...]/ Cine umblă fără lumină,/ Fără lună, fără lumânare/ Şi s-a lovit de plopii din grădină?/ [...]/ Şi Grivei s-a învârtit în bot/ Şi a căzut [...]" („Duhovnicească").

Există astfel, în universul poetic arghezian, o simetrie tematică şi expresivă care închide, într-o perfecţiune de sferă, căile, căutările şi neliniştile fiinţei umane. Degradarea şi îmbătrânirea pământului vin de undeva, de sus, dinspre Paradis: îngerii suferă de urât, odată cu ei şi lumea decade, apele devin impure: „Apele negre duc sub cerul cald,/ Năməluri grele, fierte, de asfalt", iar pe trupul imaculat al îngerului apare „o bubă pământească", conferindu-i destin terestru. Omul este „un dieu tombé qui se souvient des cieux". În această lume predestinată, singurul punct de sprijin rămâne, în urma poetului, opera, creaţia artistică: „Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte." („Testament"), cu truda şi istoria ei, cu acei ani sumbri şi răzvrătiţi în care s-a

Scanned with OKEN Scanner

produs metamorfoza demiurgică: sapa şi brazda s-au prefăcut, printr-o stranie vrajă, în condei şi călimară. Pantei coborâtoare a destinului uman, de la paradiziac la terestru şi uneori la infern, Arghezi îi opune elanul creator, ascendent, al sudorii „muncii sutelor de ani", al lanţului nesfârşit de strămoşi. Manuscrisul trebuie citit cu grijă, ca unul dintre acele magice pergamente ale originilor, oricând putându-se declanşa forţe de apărare obscure, ascunse în adâncuri, căci acolo „Zace mânia bunilor mei". Este Biblia unui nou univers, imaginar, pe care Arghezi îl lasă, ca testament, posterităţii.

Manualul EDP

TESTAMENT

Despre poezia „Testament" s-au spus multe de-a lungul anilor, mai ales în sfera utilizării didactice, generându-se un adevărat verbiaj al interpretării metaforelor şi simbolurilor, a fiecărui cuvânt din această impetuoasă, uneori derutantă poezie, care îşi dezvăluie cu greu structura poetică secretă unui cititor obişnuit să se instaleze comod în spaţiile imaginare şi să le admire apoi, fără efort, frumuseţile. Poetul avertizează, de altfel, asupra acestei dificultăţi de lectură, întreprinsă mai ales din afară, nu de către cei destinaţi prin testamentul lui spiritual, ci de personaje străine de imensul efort secular al creaţiei: domnişoara, „întinsă leneşă pe canapea", este un simplu spectator, „suferă" de neînţelegere, iar Domnul, personaj enigmatic, stăpânul lumii de jos sau al celei din Tării, este mereu pândit de mânia ce zace în adâncuri.

G. Călinescu, afirmând că nu se poate asculta „fără înfiorare solemnă «Testament»", fără „vocaţia miturilor grozave, a viziunilor cosmice" întreaga poezie a lui Arghezi, intuise aceste perspective abisale ale semanticii poetice: „Dar aici vederea ne e ameţită de un gol adânc, ceţos de profunditate, cu toată lipsa conceptelor. Asta vine din aceea că intuitiv prin reprezentările-simboluri poetul a atins direct un aspect de bază al Lumii, germinaţia eternă enormă.". Pentru a revela aceste sensuri profunde, întreaga analiză trebuie mutată în sfere mai largi de cunoaştere, care depăşesc referinţele din literatura română. În esenţă, dincolo de valurile zbuciumate, uneori abrazive, ale textului, poezia „Testament" este **un elogiu exemplar al Cărţii**, aproape fără egal în literatura română. Poate numai Miron Costin, în arhaitatea lui înţeleaptă, când vorbea despre „cetitul cărţilor", se apropia, printr-o modernitate *avant la lettre*, de o astfel de viziune. Pentru cronicarul moldovean, cartea, „scrisoarea", este, metaforic vorbind, „iscusită oglindă minţii omeneşti", este eternă, căci „trăiescu şi acum scrisorile în lume şi vor trăi în veci", autorul şi cititorul dobândind deopotrivă, în spaţiul imaginar, „nemuritoriu nume". Această metaforă îndepărtată în vreme, acest „nemuritoriu nume" are o coincidenţă uimitoare cu metafora argheziană cu care începe poezia „Testament": „Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte.".

Aşadar, Arghezi se înscrie şi el în această meditaţie seculară asupra cărţii, în fond milenară, dacă ne gândim la marile cărţi ale omenirii, la vechile epopei şi, bineînţeles, la Cartea Cărţilor, la Biblie. Aprecierile, reprezentările şi definiţiile Cărţii au devenit cu timpul din ce în ce mai rafinate şi mai profunde. Este extrem de instructivă şi foarte utilă pentru analiza noastră aserţiunea celebră a lui Mallarmé, aceea că „lumea există pentru a ajunge la o carte", traseu ascendent pe care, de la creaţia Lumii până la scrierea Cărţii ce o cuprinde, îl ilustrează şi poezia „Testament". La începutul secolului douăzeci, romancierul francez Léon Bloy lansa ideea-metaforă că „istoria este un imens text liturgic, în care litere şi puncte nu

Scanned with OKEN Scanner

valorează mai puțin decât versete sau capitole întregi", subliniind deja transferul pe care, odată cu trecerea timpului, îl suferă realul în spațiul imaginar. În fine, argentinianul Jorge Luis Borges, mai aproape de timpul nostru, a fost obsedat de Cartea Infinită, imaginată mai întâi ca un „volum ciclic, circular", „a cărui ultimă pagină să fie identică celei dintâi, cu posibilitatea de a continua la nesfârşit", găsită însă târziu, către sfârşitul vieții, către 1975, anul apariției povestirii „Cartea de nisip". Întâlnim aici o carte unică, ce fascinează şi înspăimântă totodată, ce se deschide mereu la altă filă şi care poate cuprinde, în nesfârşitele pagini, toate cărțile lumii. Aceasta „se numeşte Cartea de Nisip, pentru că nici cartea, nici nisipul n-au început şi nici sfârşit".

Tudor Arghezi şi-a luat, la fel ca Borges, un timp îndelungat de meditație până a conceput ceea ce putem numi **cosmogonia** lui în ordinea **livrescă**. Volumul „Cuvinte potrivite", cartea debutului editorial, apare destul de târziu, când poetul avea 47 de ani, şi are înscrisă pe frontispiciu poezia „Testament", arta lui poetică cea mai definitorie. Poezia „Testament" trebuie înțeleasă şi ea ca o **metaforă a cărții**, chiar a unei cărți infinite, aşa cum o propusese Borges, dacă ne gândim că în text este figurată numai „o treaptă", prima treaptă a unei necesare continuități, a unei ascendențe continue: „În seara răzvrătită care vine/ De la străbunii mei până la tine,/ Prin râpi şi gropi adânci,/ Suite de bătrânii mei pe brânci,/ Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă,/ Cartea mea-i, fiule, o treaptă.". Poezia „Testament" este, fără îndoială, o demonstrație estetică a modului cum se face, cum se întemeiază Cartea, cum lumea pe care o cuprinde, ea însăşi aflată în procesul genezei, se mută în spațiul literar. În chip remarcabil, **geneza cărții** este simultană cu **geneza lumii**, stabilindu-se o identitate absolută, mult visată de creatori, între Cartea Lumii şi Lumea Cărții. Lucru care nici nu poate fi conceput altfel, de vreme ce la originea ambelor universuri stă Cuvântul. „La început a fost Cuvântul" este adevărul absolut cu care începe Lumea, dar şi enunțul cu care începe Cartea. Arghezi începe şi el, demiurgic, Cartea şi Lumea, un fel de oglinzi paralele, care se depărtează şi se reîntâlnesc în „trepte", când se face transferul creației între generații, când cartea, „hrisovul vostru cel dintâi", este înmânată, ca o nouă tablă a legilor, „fiului", celui care, parcă în sens biblic, va continua efortul creator.

În acest câmp imaginar, poetul este, evident, **noul demiurg**, iar cuvântul este sursa generatoare a creației. El figurează, în prima strofă a poeziei, **evoluția temporală a lumii**, a generațiilor, „germinația antropologică" (G. Călinescu), o insolită „legendă a veacurilor" preluată de la romantici, dar ilustrată expresiv cu limbajul caracteristic arghezian. Momentul genezei este o „seară răzvrătită", metaforă ce cuprinde atât negura mitică a începuturilor, noaptea primordială, cât şi punerea în mişcare a lumilor, răzvrătirea spiritului ce devine materie în expansiune. Creația nu este însă numai moment originar, încheiat, este un proces continuu, care străbate unda temporală: „seara răzvrătită" „vine/ De la străbunii mei până la tine". **Epitetul** acesta extrem de evocator, în acelaşi timp **personificant**, „răzvrătită", exprimă chinurile, zbuciumul genezei. Devenirea însăşi a umanității este aspră, un urcuş istovitor pe treptele timpului, „pe brânci", o smulgere aproape imposibilă din hăul originar, figurat prin „râpi şi gropi adânci", **metafore** corespondente cu cele din „Scrisoarea I" a lui Eminescu: „Fu prăpastie? genune?...". Pe această traiectorie a timpului, la capătul ei, poetul este un **receptacol al generațiilor**, „Al robilor cu saricile, pline/ De osemintele vărsate-n mine".

În complexa tematică a poeziei argheziene, **răzvrătirea** este desigur **revoltă**, inclusiv împotriva unei divinități ascunse, care a părăsit lumea după ce omul a fost alungat din Paradis. Poezia „Testament" e plină de mânia care zace în adâncuri, de „venin", de durerea „surdă şi amară", de „sudoarea muncii sutelor de ani", metafore ale unei **condiții umane**

Scanned with OKEN Scanner

degradate, deposedate de nimbul originar, lăsate în voia unui **destin aspru, infernal**. **Timpul sacru**, de la origini, a devenit **timp profan**, al unei lumi decăzute după alungarea cuplului adamic din Edenul primordial. Drumul istoric porneşte tocmai din acest punct de inflexiune al destinului umanităţii, după ce omul, izgonit, părăseşte **lumina primordială**, a **cunoaşterii iniţiatice depline**, şi încearcă din nou, prin **muncă titanică**, „prin râpi şi gropi adânci", să se înalţe la treapta din care a fost decăzut. Munca şi istoria, cum spun şi legendele apocrife, sunt anevoioase, figurând avatarurile fiinţei umane lipsite de puterea iniţiatică, incapabile să mai găsească drumul spre trecutul imemorial sau spre un viitor benefic. „Treapta" marchează tocmai acumulări materiale greoaie, cele mai multe primitive, „printre plăvani", prin „sudoarea muncii sutelor de ani", transformate, prin salturi bruşte, în trepte spirituale. Istoria e un şir lung de trepte, ce trebuie „suite" chiar „pe brânci", până la ţinta finală, visată, regăsirea **lumii sacre**, **mitice**, printr-o reiterare sui-generis a **„mitului eternei reîntoarceri"**. Pentru că întoarcerea la Logosul întemeietor de lume, de ordine, prin originarul **„Fiat lux!"**, trece, la Tudor Arghezi, printr-o „treaptă" intermediară, a cuvântului scris, neprimenit de rudimentele gnoseologice primare.

Sensul poeziei „Testament" este, prin urmare, şi al unei demistificări a lumii greşit concepute, o **corectare a creaţiei divine**, prin întoarcere în timpul primordial, de unde să se reia condiţia arhetipală a genezei şi a demiurgului, aici a poetului creator. Cuvântul originar, cel din capătul lumilor, se impurifică şi el odată cu regresiunea existenţială a omului şi a creaţiei, suferă de o degradare accentuată a trecerii timpului, alunecând într-o zonă obscură, dominată de „bube, mucegaiuri şi noroi", de acel fond semantic din care se va hrăni, la Tudor Arghezi, **estetica urâtului**. De aceea, cuvintele originare trebuie curăţate din când în când de zgura, de „mucegaiul" trecerii timpului, aşa cum procedează Nichita Stănescu, în poezia „Necuvinte", prin folosirea unui straniu „laser lingvistic": „Visez acel laser lingvistic.../ Acel cuvânt îl visez/ care a fost la-nceputul lumilor lumii,/ plutind prin întuneric şi despărţind/ apele de lumină,// născând peşti în ape şi născând/ ape şi lumini în lumină", acel laser lingvistic care, după o creaţie degradată, revine pentru a separa lumina de materia creată din ea, trebuind „s-o lase/ tot mai pură şi mai singură şi mai pură,/ până când se face din nou/ întuneric".

Este, de fapt, ceea ce face, cu alt limbaj, şi Tudor Arghezi în „Testament". Poetul **purifică din nou lumea**, pornind de la expresia ei iniţială, lingvistică, de la Cuvânt. Transformările sunt radicale, cuprinzând toate planurile existenţei, e un fel de **transsubstanţiere a materiei**, o convertire a ei în spirit, exprimată prin **metafore** de acum **memorabile**: „Ca să schimbăm, acum, întâia oară,/ Sapa-n condei şi brazda-n călimară,/ Bătrânii-au adunat, printre plăvani,/ Sudoarea muncii sutelor de ani.". Şi acesta este doar un **pas**, **o primă treaptă**, ce se vrea exponenţială, în lungul proces al evoluţiei. Faptul că se face o substituţie de unelte simbolice, „sapă" > „condei", „brazdă" > „călimară", facilitează tranziţia de la munca brută, fizică, la aceea imaginativă, creatoare, de la **materie** la **spirit**. Transformarea uneltelor materiale în unelte spirituale sugerează posibilitatea de a relua, în sens invers, scara ierarhică degradantă a universului, de a reface condiţiile iniţiatice, primare. Mediul uman prezentat, specific rural, cu „plăvani" şi „bătrâni", este elocvent, el face legătura cu trecutul imemorial mitic. Numai aici cuvintele pot să redobândească valoarea lor de început, creatoare de lume, să transforme în realitate conceptele.

Cuvintele sunt supuse, cum fericit se exprima Nichita Stănescu, unui laser purificator, sunt cristalizate în forme provenind parcă din cuptorul unui alchimist: „Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite/ Eu am ivit cuvinte potrivite/ Şi leagăne urmaşilor stăpâni.". Pentru a face posibilă **materializarea conceptelor**, a spiritului creator, cuvintele se

Scanned with OKEN Scanner

cer a fi „potrivite", alambicate într-o formă perfectă, care să le reîncludă în esența divină, să le redea puterea originară. În acest proces creator, în această artă poetică atât de expresiv și totodată atât de simbolic exprimată, timpul își pierde durata, cuvintele sunt „frământate mii de săptămâni", poetul-demiurg ignorând trecerea clipei pentru a-și întemeia creația în timpul etern. Prin această esențializare a clipei, importantă rămâne doar opera, nu creatorul ei; el își construiește o nemurire virtuală, dincolo de eternitate: „Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,/ Decât un nume adunat pe-o carte.".

Transsubstanțierea materiei și reconvertirea cuvintelor este fenomenul cel mai amplu și mai radical din poezie: „Le-am prefăcut în versuri și-n icoane./ Făcui din zdrențe muguri și coroane./ Veninul strâns l-am preschimbat în miere,/ Lăsând întreagă dulcea lui putere./ Am luat ocara, și torcând ușure/ Am pus-o când să-mbie, când să-njure.". Principiile negative ale lumii sunt transformate în principii pozitive, urâtul în frumos, veninul în miere, răul e anihilat prin bine. Transformările sunt ample și se îndreaptă către sfera muzicală a cântecului și a creației, răul diminuându-și, în fața noului demiurg, puterea pedepsitoare: „Durerea noastră surdă și amară/ O grămădii pe-o singură vioară"; „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte". Punctele extreme ale acestei dualități a lumii create de Arghezi se exprimă în două versuri esențiale pentru poetica sa: „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumusețI și prețuri noi.", estetica urâtului devenind astfel, în mod paradoxal, cel mai profund act de atingere, de refacere a purității lumii.

Pentru că prezența divină se refuză epifaniei, cunoașterii directe, coborârii la scara existenței umane, poetul are, ca și în unii „Psalmi", o atitudine de sfidare, opunând creației divine propria creație. Divinității, acestui *deus absconditus*, care nu mai umblă pe pământ ca în vremurile mitice, îi destinează obiecte și edificii de cult, icoane și un „Dumnezeu de piatră": „Am luat cenușa morților din vatră/ Și am făcut-o Dumnezeu de piatră./ Hotar înalt, cu două lumi pe poale,/ Păzind în piscul datoriei tale.". „Cenușa morților" exprimă tocmai tendința de conservare a trecutului, de scoatere din uitare a existențelor individuale, de retrezire la viață în altă lume, urmând parcă străvechi credințe de reîncarnare a sufletului morților. Piscul înalt, greu de atins, insistent motiv arghezian, marchează hotarul dintre lumea viilor și cea a morților, dar și punctul intangibil în care se situează divinitatea, refuzându-se cunoașterii.

În absența cuvântului divin reiterat, din ce în ce mai absent în lumea modernă, poetul își alcătuiește propria Carte, propria tablă de legi, un „hrisov" care să-i consfințească noua creație, propria „credință", pe care o lasă urmașilor, prin acest sublim „testament": „Așaz-o cu credință căpătâi./ Ea e hrisovul vostru cel dintâi,/ Al robilor cu saricile pline/ De osemintele vărsate-n mine.". Cartea este ea însăși o lume, o sinteză a contrariilor, dihotomia lumii revenind în prim plan prin cele două metafore finale: **slova de foc** și **slova făurită** sunt cele două capete ale lumii, spiritul și materia, care „Împărechiate-n carte se mărită", ca expresie a armoniei, a unui cosmos perfect și, prin desăvârșire, a întoarcerii creației la Cuvântul originar, deopotrivă al lumii și al cărții.

ESTETICA URÂTULUI. Estetica metamorfozelor semantice, cu funcția ei esențială (și paradoxală) de purificare a lumii, este explicată în comentariu. Sub aspect teoretic, estetica urâtului este preluată din „Estetica urâtului" (1853) a lui K. Rosenkranz: urâtul se vrea o raportare antitetică la frumos, valoare estetică ce poate fi astfel remediată, amplificată. Ca formă de manifestare poetică, originea esteticii urâtului se află în volumul lui Baudelaire „Florile răului". La Arghezi are loc un proces de sublimare estetică, angajând, prin forța primordială a cuvântului, ameliorarea lumii. „Veninul" cu efecte mortale a fost transformat în „miere", valența negativă fiind reconvertită într-una benefică, „bubele, mucegaiurile și noroiul", atinse parcă de

Scanned with OKEN Scanner

bagheta magicianului, dobândind un alt sens, de „frumuseți și prețuri noi", o potențială transfigurare în bine. Frecvența cuvintelor cu note semantice peiorative arată lipsa de reticențe în folosirea cvasitotală a limbajului de către Tudor Arghezi: fiecărui element al vocabularului i se găsește un loc în universul poetic, i se atașează un sens, i se dă un nou conținut semantic. Estetica urâtului este o modalitate de extracție a frumosului din toate aspectele lumii materiale, negându-se tocmai prezența celei de-a doua categorii estetice, urâtul.

Pe această latură, a ilustrării esteticii urâtului, se folosesc cuvinte ce exprimă stările negative, toată gama semantică posibilă: „ocara" a fost pusă „când să-mbie, când să-njure", limita inferioară a lumii, care va fi supusă înnobilării, purificării, este alcătuită metaforic din „bube, mucegaiuri și noroi", cele mai expresive cuvinte în simbolistica imundului și a putreziciunii. Forma inversă a perfectului compus, „iscat-am", sugerează inițierea, greu de oprit, a acestui fenomen cathartic ce cuprinde întreaga creație. Procesul de sintetizare a negativului în pozitiv este redat prin gerunzii și prin complemente indirecte ce marchează transformarea. Mierea este un simbol al nemuririi, la fel ca în poezia „În grădina Ghetsemani" a lui Vasile Voiculescu; după cum se știe, după izgonirea lui Cronos, mâncător al propriilor odrasle, conducătorul unei alte generații de zei, de dinainte de Zeus, pe o insulă pustie, el este hrănit cu miere, rămânând în continuare tânăr.

Urâtul este supus unui proces al transfigurării artistice, înnoirii continue a formelor, existenței puterilor transcendente. Poetul încearcă să catalizeze transformarea continuă a formelor, să le reconstruiască în tipare divine: veninul se transformă în miere, bubele, mucegaiurile și noroiul devin sintagme predilecte pentru spațiul divin. „Veninul" și „mierea" sunt metafore antitetice ale infernului sau ale plăcerii vieții, „bubele", „mucegaiurile", „noroiul" sunt metafore ale unei stări latente, de putrefacție a materiei, ultimul grad de descompunere pe care îl suferă creația originară. Acestea reprezintă, alături de cealaltă metaforă ce încununează eflorescența de mizerie a lumii, „ciorchini de negi", materia primă a procesului de purificare început de Arghezi prin estetica urâtului.

CARTEA. Este scrisă într-un moment de inspirație divină, fiind un mijloc de inserție a spiritului divin în câmpul semantic al cuvintelor. „Robul", poetul, este astfel numai un medium care transcrie fiorul inspirației, reconstruind lumea, a cărei imagine o supune contemplării divine, dar și cititorului obișnuit, care, prin efortul creator al semenului său înzestrat cu har divin, poetul, devine el însuși „Domn", beneficiar al acestui imens efort de inspirație, ce atinge porțile transcendenței. Cartea, ca întrupare a Logosului, devine universală, lume paralelă sau interferentă cu lumea reală.

Cartea este, pentru conștiința estetică modernă, o oglindă a lumii, ce merge până la confundarea totală a celor două concepte. Sau, mai bine spus, parafrazându-l pe Borges, „lumea cărților și cartea lumii sunt unul și același lucru". Cartea dobândește astfel proprietăți magice, de creare, prin sensurile originare ale cuvintelor, a însești lumii, de evocare a trecutului și de prefigurare a viitorului. „Cartea" este „o treaptă" a cunoașterii umane, suma experiențelor spirituale ale unei comunități, imitând-o pe aceea demiurgică, dovadă fiind truda titanică de atingere a acestui nivel. Drumurile sunt prăpăstioase, presărate cu metaforele genezei și ale calvarului: „gropi adânci", „râpe", uitarea fiind învinsă de un „nume adunat pe-o carte", singura amintire, peste timp, ca în „Scrisoarea I", a omului de geniu.

Pentru om, cartea rămâne o cale de comunicare cu transcendentul, pentru că reprezintă, în ultimă esență, Logosul primordial, generator de materie, de lume. Lumea a fost creată din Cuvânt, iar cartea este forma de exprimare a acestuia. Mai mult decât atât, cartea este o metaforă a increatului, a transcendentalității, a cuvântului generator de realitate, prin transpunerea, în forme materiale și spirituale, a potențelor semantice originare ale acestuia.

ARTA. Se naște atât din inspirație, dar este și simbolul lumii eterne a divinității. În această privire a artei ca modalitate de transcendere a naturii și a universului, lumea devine un

Scanned with OKEN Scanner

spațiu al creației, al muncii văzute ca singură metodă de împlinire a acesteia. Actul artistic presupune creație continuă, o perpetuă situare a poetului în virtualitatea spațiului imaginar. Cele două sintagme, „slova de foc" și „slova făurită" reprezintă tocmai relația perfectă a lumii divine cu inspirația și cu eternitatea. Inspirația creatoare este un atribut al creatorului care se adapă la sursele divine ale creației. Cele două împerecheri ale slovelor sugerează o transcendență a lumii obișnuite, despărțirea sacrului de profan. Dumnezeul „de piatră" determină separarea celor două lumi, telurică și uranică. Cele două imagini ale cărții, „slova de foc", de o inspirație divină, și „slova făurită", creată de mintea omului, par a stabili polii opuși ai creatorului, care se atrag reciproc. Omul își creează propriul spațiu metaforic, căutând o cale de conexiune între cer și pământ, între om și divinitate. Cele două imagini ale lumii, celestă și pământeană, pot fi transpuse, în mod metaforic, pe o pagină de carte. Omul își rememorează faptele trecute și le transcrie într-un imens registru atemporal, rămânând mărturie pentru vremurile viitoare. Sunt doi Dumnezei în poezia lui Tudor Arghezi, cel de piatră, vechi, confundat de oameni cu un idol, și cel nou, în ipostază umană, de multe ori răzvrătit, încercând să corecteze erorile unei creații divine imperfecte.

ARTĂ POETICĂ. Poezia devine mesajul estetic al lui Tudor Arghezi pentru viitorime, prin care își explică în același timp, sub formă de **artă poetică**, sensurile profunde ale creației sale. În plan general uman, prin simbolul fundamental al cărții, este un testament pentru vremurile viitoare, un legat ce trebuie păstrat cu sfințenie pentru a permite Logosului divin să împlinească ființa umană. Un „Testament" poetic are și Ienăchiță Văcărescu, în care lăsa în grija urmașilor „creșterea limbei românești/ Ș-a patriei cinstire", iar Eminescu scrie o „Odă (în metru antic)" închinată eternității creației și poetului. „Vechiul Testament" și „Noul Testament" consemnează istoria umană în perfectă împletire cu aceea divină, „Biblia" devenind cartea fundamentală a omenirii. În felul acesta, „testamentul" devine o mărturie deplină a trecerii timpului, mai exact, a trecerii omului prin vreme.

Addenda

Eugen Lovinescu, 1934

„Tudor Arghezi a fost multă vreme recunoscut ca unul din ctitorii simbolismului, deși estetica sa este antisimbolistă; pe când estetica simbolistă are o tendință firească spre abstracție, pe care o împinge până la spiritualizarea materiei, estetica argheziană procedează invers prin materializare.

Valoarea lui nu stă în determinante psihologice, ci în **ineditul expresiei**, inedit ieșit din o forță neegalată de a transforma la mari temperaturi «bubele, mucegaiurile, noroiul» în substanță poetică."

G. Călinescu, 1941

„Profunditatea poeziei stă în aceea că odată deschisă o ușă, zece porți se dau la o parte zgomotos și simultan peste ametitoare perspective. **Testamentul** apare acum ca o estetică, plină de probleme și de puncte: arta argheziană e făcută din «veninuri», «înjurături»; veninul s-a preschimbat în miere, lăsându-i-se puterea; poezia s-a sterilizat, a devenit un cântec pur, înjurătura rămânând, inefectivă practic, numai pentru coloarea ei; dar mierea presupune veninul și poezia un conținut purificabil; se ridică problema experienței individului și a tradiției; aceasta duce la trecerea generațiilor, aceea la vărsarea oaselor, oasele la îngrozitoarea germinare universală, deci la viziunea cosmică."

Scanned with OKEN Scanner

FLORI DE MUCIGAI

Repere analitice

SEMNIFICAȚIA TITLULUI:

- Poezia „Flori de mucigai" deschide volumul cu același titlu, apărut în 1931;
- este o *ars poetica* definitorie pe tema esteticii urâtului, promovată de Tudor Arghezi prin creații de incontestabilă valoare artistică;
- așa cum „Florile răului" definesc creația lui Charles Baudelaire, **flori de mucigai** este, în poezia lui Tudor Arghezi, metafora care exprimă estetica urâtului, punctul ultim al descompunerii umane și a materiei, de la care poate începe o nouă purificare;
- Arghezi proclamă **estetica urâtului** drept una dintre cele mai șocante surse ale creației de frumos din literatura română, introducând în domeniul marii arte cuvinte din toate sferele vocabularului, multe fiind evitate până la el, considerate inexpresive sau vulgare: „Din bube, mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumusețI și prețuri noi." („Testament");
- cuvintele originare trebuie curățate de zgura, de „mucegaiul" trecerii timpului, așa cum sugerează Nichita Stănescu, în poezia „Necuvinte", prin folosirea unui straniu „laser lingvistic":

„Visez acel laser lingvistic.../ Acel cuvânt îl visez/ care a fost la-nceputul lumilor lumii,/ plutind prin întuneric și despărțind/ apele de lumină,// născând pești în ape și născând/ ape și lumini în lumină", acel laser lingvistic care, după o creație degradată, revine pentru a separa lumina de materia creată din ea, trebuind „s-o lase/ tot mai pură și mai singură și mai pură,/ până când se face din nou/ întuneric".

STRUCTURA POEZIEI:

- textul poetic este structurat în două părți inegale (o primă strofă de 16 versuri și un catren); ultima strofă, alcătuită din patru versuri, separate de restul textului, semnifică izolarea și părăsirea totală a ființei umane de către divinitate;
- măsura versurilor este inegală, de 6-17 silabe, ritmul este poliritmic (îmbinare de iamb și peon), rima e împerecheată.

LIMBAJUL ARTISTIC:

- **oximoronul** definitoriu din titlu: „flori de mucegai";
- **metafore**: „sete de apă", „foame de scrum", „unghia îngerească";
- **epitete**: „stihuri *fără an*", stihuri *de groapă*";
- **comparație**: „mâna ca o ghiară";
- **simboluri**: taurul, leul, vulturul;
- **enumerații**: „Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul"; „împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu și lui **Ioan**"; „Sunt stihuri fără an,/ Stihuri de groapă,/ De sete de apă/ Și de foame de scrum,/ Stihurile de acum".

Scanned with OKEN Scanner

Comentariu literar

Ciclul de poezii „Flori de mucigai" (1931) este o consecinţă a scurtei perioade de detenţie suferite de poet în perioada 1918-1919. Poezia definitorie pentru acest volum este chiar prima, cu titlu omonim, „Flori de mucigai", o artă poetică pe tema esteticii urâtului, promovată de Tudor Arghezi prin creaţii de incontestabilă valoare artistică. Lumea carceralã a celor patru pereţi este surprinsă de poet cu o irepresibilă atracţie pentru detaliu. Sentimentul predominant este al **singurătăţii**, iar tonul nu e de revelaţie, ci de **adâncire într-un univers al tenebrelor**, pentru că, după cum singur afirmă poetul, întregul zbucium existenţial s-a consumat „Pe întuneric, în singurătate,/ Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul/ Care au lucrat împrejurul/ Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan".

Stihurile din „Flori de mucigai", rod al unei suferinţe profunde, par scrise în întunericul absolut al închisorii, spaţiu recluzionar unde omenescul supravieţuieşte cu dificultăţi enorme. Singurătatea se defineşte ca o stare de izolare totală de Dumnezeu, specifică spaţiilor infernale, iar poezia devine singurul mijloc de salvare, prin purificare estetică. Totuşi, frumuseţea e devorată de lumea grotescă a haosului: în „Ion Ion", trupul flăcăului mort, „frumos", este întins impudic, „gol pe piatră", sugerând înstrăinarea de lume, de concret, de material. Frumuseţea nu rezistă în spaţiul infernal, menirea lui fiind tocmai aceea de a permite experienţele cele mai oribile, cele mai groteşti, deformările cele mai mari cu putinţă. „Cântecul mut" exprimat printr-un oximoron semnifică lumea ce nu mai poate vorbi, care încearcă să ajungă la cer („La patul vecinului meu/ A venit aznoapte Dumnezeu./ Cu toiag, cu îngeri şi sfinţi."), fără sorţi de izbândă însă, pentru că, în spaţiul infernal, transcendentul nu poate fi atins. Singura posibilitate este aceea de privi cerul înstelat, printre gratii, prin zăbrele, alt simbol al îngrădirii spaţiului: „Zăbrelele s-au îndopat cu faguri de cer/ Şi atârnau candele de stele/ Printre ele./ Ferestrele închise/ S-au acoperit cu ripide şi antimise,/ Şi odaia cu mucegai/ A mirosit toată noaptea a rai." („Cântec mut"), semn că, după ce sublimarea corpului fizic a avut loc, atingerea inefabilului transformă spaţiul într-un loc sacru, hierofania determinând schimbarea proprietăţilor „lumii înguste", subterane, fără ieşire.

Lumea tenebrelor, a infernului, relevă, în note de clarobscur, chinurile osândiţilor în spaţiul întunecat al recluziunii forţate, improprii creaţiei artistice, rămasă, pentru poet, singura salvare. „Unghia îngerească" este metafora harului divin, supusă şi ea degradării, căci „s-a tocit" şi „nu a mai crescut", şi-a pierdut puterea de creaţie, poetul coborând treptat dinspre angelic către demonic, către multiplele expresii ale acestuia. Timpul pare să-şi piardă, la rându-i, dimensiunea cunoscută, pentru că stihurile sunt „fără an", într-o relativizare temporală derutantă. Singurul sentiment dominant în acest spaţiu este cel al morţii: stihurile sunt „de groapă", sugerând apropierea de lumea cealaltă, omul fiind supus unor privaţiuni extreme, exprimate prin metafore cutremurătoare, „sete de apă" şi „foame de scrum". Imaginea expresionistă a lumii decăzute, formate dintr-o mulţime de „anges déchus", accentuează imposibilitatea de înălţare în sferele celeste. Titlul poeziei este semnificativ: dacă florile pot simboliza puritatea, organicul neatins de adierea morţii, mucegaiul este expresia propriei decăderi, a scufundării în abisul sordid al existenţei. Antiteza din care se

Scanned with OKEN Scanner

construieşte titlul e similară celei din „Florile răului" ale lui Charles Baudelaire. Evangheliştii, în număr simbolic, trei (de sugestie divină), nu îl pot salva pe cel condamnat, claustrat într-un univers concentraţionar, unde nimic nu se întrupează, degradarea totală şi extincţia fiind fenomene frecvente. Stihurile „de groapă,/ De sete de apă/ Şi de foame de scrum" se instituie într-un recviem al morţii, în opoziţie cu lumina înmagazinată în flori, trimit la „Estetica urâtului" (1853) a lui Karl Rosenkranz. Urâtul se află în opoziţie cu divinul, e o modalitate de anihilare a condiţiei originare. În poezia lui Arghezi, estetica acestui concept suferă o metamorfoză uimitoare, invazia urâtului însemnând o nouă şansă de renaştere a lumii. Urâtul există, aşadar, ca modalitate de germinare a esteticului, ca formă apriorică de manifestare a frumosului.

Atmosfera sufocantă a spaţiului de recluziune presupune o desprindere a fiinţei de orice manifestare umană: spaţiul închis îl depersonalizează pe deţinut, îl coboară la o condiţie inferioară. Carnalul, grotescul predomină în lumea plină de mocirlă, cătuşe, lanţuri, zăbrele, păduchi, şobolani, mucegai, întuneric. Chiar mucegaiul este un conglomerat de fiinţe minuscule, bacterii ce lucrează entropic pentru destrămarea întregului, pentru anihilarea ordinii prin dezordine, şi pentru transformarea omogenului în „scrum", în „sete de apă". „Ploaia" revine, precum la poeţii simbolişti, nu ca mijloc de purificare, ci de potenţare a descompunerii, a disoluţiei eului. Lumea temniţelor reprezintă, în poezia lui Tudor Arghezi, treapta cea mai de jos a universului său poetic, sfera infernală a existenţei, unde forţele divine sunt absente sau nu îşi manifestă decât cu mare greutate prezenţa. De aceea, puterile eului liric în actul creaţiei sunt „neajutate", lipsite de potenţialul divin, fiindcă nici „vulturul", nici „leul", nici „taurul", animale sacre, nu pot pătrunde până acolo. Evocarea absenţei apostolilor creatori de evanghelii, de norme morale, adevăraţi întemeietori de tradiţii, de datini, Marcu, Luca şi Ioan, are semnificaţia părăsirii omului, a izgonirii şi prăbuşirii lui din sferele înalte, ale îndumnezeirii, până în bolgiile Infernului. Nu e de mirare că aici, pe tărâmul experimentării suferinţei carnale, în locul unde degradarea corpului îndumnezeit este supremă, raza divină nu poate pătrunde.

Faptul că, în „Flori de mucigai", poetul scrie stihurile „cu mâna stângă" e simbolic, sugerând schimbarea valorilor unei lumi concepute a fi divină, dar, din nefericire, nu este decât o copie nereuşită, grotescă, a celei celeste.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex. 1/ p. 156. Comentaţi titlul poeziei şi al volumului în care a fost inclusă, făcând referire şi la opera poetică a lui Charles Baudelaire, care a reprezentat o sursă de inspiraţie pentru poetul român: „Les fleurs du mal" („Florile răului").

În „Flori de mucigai", tărâmul htonic, devenit infernal prin abandonarea omului de către Dumnezeu, este locul unde fiinţa îşi pierde unitatea de univers spiritual, fiind fragmentată în părţile componente, ca în tablourile suprarealiste, de un neştiut chirurg al răului: „O verigă-ntre picioare/ Şi la glezna mânii" („Galere"); „Sumese mâneca şi scoase/ Două braţe cu pulpele groase" („La popice"). În „Flori de mucigai", scenele tari sunt permise, fiindcă ne aflăm într-o lume infernală: dansul exhibiţionist al Radei alternează cu imaginea morţilor aflaţi în pragul descompunerii, cu gura plină de mucegai: „Cu toţii-s în pieile goale,/ Au bube cleioase pe şale,/ Noroaie de sânge pe piept şi picioare./ A morţii

Scanned with OKEN Scanner

atroce şi grea impudoare/ Dezvăluie cinic ce vor,/ În viaţă, organele lor." („Dimineaţa"). Stihurile scrise de poet sunt „fără an", pierdute ele însele în şirul timpului, temporalitatea rămânând numai o expresie a unei degradări continue şi eterne. Poetul operează cu o nouă dimensiune existenţială, o lume înscrisă într-un tipar negativ, al tenebrelor şi al vieţii lipsite de orice speranţă. În această lume, câmpul ficţional se zugrăveşte în culori întunecate: elementele descriptive folosite de poet aparţin sferei semantice negative. Lumea nu se mai poate naşte din ea însăşi, iar divinitatea refuză să coboare în tărâmul de jos, pentru a salva sufletele celor căzuţi în păcat.

Pe de altă parte, aşa cum „Florile răului" definesc creaţia baudelairiană, **flori de mucigai** este, în poezia lui Tudor Arghezi, metafora şocantă ce exprimă estetica urâtului, punctul ultim al descompunerii umane şi a materiei, de la care începe o nouă purificare, descoperindu-se „frumuseţi şi preţuri noi", valori estetice de o certă originalitate şi valoare. În acest scop, este bine a se revedea şi comentariul la poezia „Testament", care ilustrează conceptul de estetică a urâtului.

Ex. 1/ p. 157. Consideraţi că lumea închisorii poate distruge partea angelică a sufletului omenesc, revelând-o pe cea demonică? Argumentaţi.

Spaţiul poetic se supune de la început unei determinări negative: eul liric se manifestă într-un spaţiu lipsit de atributele divine, în care puterile dumnezeieşti nu se mai exercită. Stihurile sunt scrise pe „un părete de firidă goală", în întuneric, „în singurătate", „Cu puterile neajutate/ Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul". Stihurile sunt „fără an", ceea ce demonstrează proiecţia în neant a spaţiului închis. Dincolo de aceste determinări negative acţionează puterea abstractă a întunericului. Faptul că eul liric se zbate într-un univers închis demonstrează că aspiraţiile umane sunt frânte, lipsite de putere şi de împlinire. De aceea, poetului i se toceşte „unghia îngerească", instrument de scriere divină, pierzând legătura cu simbolurile sacre reprezentate de cei trei evanghelişti şi de vieţuitoarele care semnificau virtuţile lor morale.

Mâna dreaptă oboseşte în înfăptuirea semnelor hierofanice într-un spaţiu recluzionar, situat în adâncimi insondabile. Faptul este grăitor pentru lumea situată, prin păcat, dincolo de puterile divine, în tărâmul cel mai de jos al existenţei umane. Divinitatea pătrunde cu foarte mare greutate în acest spaţiu închis, de aceea omul aflat în căutarea divinului depăşeşte cu dificultate limitele fiinţei umane.

În efortul chinuitor al creaţiei, „unghia îngerească", de la mâna dreaptă, s-a tocit şi, în spaţiul infernal, „nu a mai crescut–/ Sau nu o mai am cunoscut", ceea ce presupune, în acelaşi spirit arghezian, o conversiune a conceptelor, o adaptare la realităţile infernului pentru a salva creaţia poetică. Faptul că stihurile sunt scrise cu mâna stângă arată că eul liric nu face altceva decât să se supună împrejurărilor noului spaţiu. Mâna se transformă, de altfel, într-o gheară, poetul fiind supus unei stranii metamorfoze, de care nu se poate elibera. Poetul se încadrează astfel preceptelor „esteticii urâtului", căutând valori într-un orizont malefic, în care toate reperele obişnuite ale vieţii sunt bulversate: pierde semnificaţia timpului, stihurile sunt „fără an", poartă semnele tărâmului de jos, ale Tartarului, sunt „de groapă", poetul suferă de sete de apă, manifestă o înclinare către reprezentările întunericului, către „setea de scrum".

Ultima strofă, alcătuită din patru versuri, separate de restul textului, semnifică izolarea şi părăsirea totală a fiinţei umane de către divinitate. Semnele lumii exterioare se depărtează tot mai mult, poetul înfundându-se fără speranţă în adâncurile închisorii: „Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.". Aici se produce conversiunea demonică, devenită unică poartă de salvare: „Şi mă durea mâna ca o ghiară/ Neputincioasă să se strângă./ Şi m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.". Scrierea cu unghiile de la mâna stângă e

Scanned with OKEN Scanner

o măsură de adaptare, dar şi de revoltă împotriva părăsirii totale, căutând în adâncurile infernului o nouă cale de ieşire la suprafaţă.

Ex. 2/ p. 157. Justificaţi, într-un scurt comentariu, nevoia eului liric de a transmite un mesaj. Argumentaţi, în acest context, în ce măsură actul scrisului poate avea o funcţie de purificare, de eliberare.

În „Flori de mucigai", sentimentul transmis în mod direct cititorului, cu disperare, este lipsa totală de speranţă, viaţa fiind compusă din „foame de scrum" şi „sete de apă", metafore cutremurătoare ale unui deşert al sentimentelor umane, pentru că o constantă a acestui univers concentraţionar este lipsa de umanitate, exprimată printr-o pândă perpetuă, de nestăvilit, a morţii. Într-un fel, tărâmul infernal al închisorii devine, printr-o imensă metaforă, care este întreaga poezie, tărâmul existenţei cotidiene.

Scrisul „cu unghia pe tencuială", apoi chiar „cu unghiile de la mâna stângă", devine o cale de salvare, prin funcţia cathartică a artei, teoretizată încă din Antichitate.

Manualul SIGMA

PUI DE GĂI...

Poeziile „Pui de găi...", „Sici, bei" şi „La popice", din volumul „Flori de mucigai", stau sub semnul epicului şi al anecdoticului macabru, eul liric părând să fie absent, substituit printr-un narator neutru, prin acţiune şi dialog. Tudor Arghezi ne introduce, în „Pui de găi...", într-o lume plină de mister, demnă de poeţii romantici tenebroşi: „În ceaţa groasă/ Carul se-ntorcea acasă./ Întuneric beznă./ Nu se vedea până la gleznă./ Caii mergeau din obicei,/ Unde, nu ştiau nici ei.". Drumul urmat este o enigmă totală, inexplicabilă, pentru că forţe nevăzute stabilesc întregul traseu: „Hamurile nu mai ştiau ce mână,/ Iepile sau muntele de ţărână./ Nu se mai vedea la nimic luminile,/ Dar treaba era gata./ Omul şi fata/ Vânduseră toate găinile.". Poezia, ca un rechizitoriu al unei crime absurde, evocă o imagine apocaliptică, a lumii subterane a hoţilor şi a tâlharilor, aruncaţi la periferia societăţii.

Noaptea este un paznic prost, atelajul fiind atacat de inşi necunoscuţi: „Doamne! parc-au dat cu oiştea în nişte zid./ Iepile s-au împleticit./ Cinci oameni de cositor, cu un cuţit/ Măruntaiele şi buzunarul omului le-au scotocit./ Şi, nevăzută, fata s-a strecurat în pâcla stătătoare/ Şi a orbăcăit, târâş ca o lipitoare,/ Pe dihania nopţii, vreme lungă,/ Până ce i-a fost sorocit, undeva să ajungă.".

Fata scăpată ajunge într-un loc aparent sigur, într-o ascunzătoare: „– «Oameni buuni!». În strungăreaţa uşii/ Mâna fetei se lovi de mâna mătuşii./ Mătuşa, cine-o fi fost, o băgă în odaie,/ Şi fata povesti, la vatră, într-un crâmpei de văpaie,/ Că veneau de la târg, că le-au ieşit în drum hoţii/ Şi că ea scăpase pe dindărătul roţii./ – «Fetico, stăi colea cu Dumnezeu, şi/ Lângă fata mea te-i hodini.»/ Avea şi mătuşa o fată/ Despieptăiată,/ Şi câteştrele femeile s-au suit în pat/ Şi s-au culcat:/ Întâi, cele două fete,/ Fata babii la părete./ Şi baba desfăcu un cojoc/ Şi cuprinse fata noastră la mijlòc.".

Baba are un comportament greu inteligibil: „Într-un timp, baba/ Întinse laba.// Fata ei sforăia. Bun!/ Şi părea că şi fata străină doarme tun.// Într-un alt timp, se auzi un ciocănit./ Cinci oameni de plumb au venit/ Şi au şoptit/ Că se întorc mofluzi la han./ Că omul ce-l beliseră pe drum n-avea la el un ban.". Baba explică în schimb că în casă e fata jefuitului, având ea, probabil, banii: „– «Mai tacă-ţi gura şi uite-te-ncoa:/ E fata lui şi banii îs

Scanned with OKEN Scanner

la ea»,/ Răspunse baba, arătându-i patu:/ «Ai să te duci şi tu, fetică, după tat'tu!»/ Şi baba se linse pe buze,/ Cu pofta de sânge a unei mâţe lehuze.".

Deznodământul acestei poveşti groteşti se întoarce împotriva celor care o iniţiaseră: „Aţi înţeles cu toţii/ Că baba era gazda şi ceilalţi erau hoţii.// Toţi chitiră să bage fata-n beci/ Şi să-i facă de ducă, aşa, ca la berbeci./ Şi să o puie pe jar./ Dar nu era bine să miroasă-n toiul nopţii a grătar./ Mai bine bucată cu bucată,/ Să fie aruncată.// Dar, vorba lui Terchea-Berchea,/ Fata trăsese cu urechea./ Se strecură pe lângă fata mătuşii,/ Ce dormea ca duşii/ De pe lume, şi-i luă locul încet.// Atunci, pe-ntuneric, berechet,/ Braţele, mâinile, degetele, hoţii, baba/ Înăbuşiră fata lor, o târâră-n beci, degeaba,/ Pe când fata noastră fugi, pe ceaţă,/ Până se făcu dimineaţă.// Baba miorlăie acum după fată-n închisoare,/ Şi hoaţele de la femei o scuipă şi o târnuie./ Tâlharii taie-n ocnă sare,/ Şi capul lor cârciumarul Cârnu e.". Povestea tenebroasă a hoţilor şi a babei trimite umanitatea în vremurile primitive, ale tâlharilor de uscat sau de mare, capabili să jefuiască pe oricine trecea prin locurile lor.

Manualul TEORA

GALERE

Poezia „Galere" face parte din volumul „Flori de mucigai" şi conturează alte cazne la care sunt supuşi oamenii întunericului infernal al închisorii. Condamnaţii la galere, la ritmica mişcare de vâsle pe corabie, una dintre cele mai crunte pedepse inventate de un Ev Mediu ce nu se mai termină, sunt scoşi la lumină pentru a trece „dintr-un tărâm într-alt tărâm", din închisoarea terestră pe cea plutitoare. E un cortegiu perceput numai sub formă de zgomot terifiant, produs de cei bătuţi în fiare, cu o sonoritate obsedantă, adunată din consoane sonore şi din rime adverbiale, cu sugestii ritmice, ca şi paşii scurtaţi, împovăraţi de greutatea fierului: „Zgomotul de lanţuri multe/ A trecut prin curte,/ A ieşit lung pe porţi/ Printre vii şi printre morţi,/ Târâş, grăpiş,/ Prin păinjeniş,/ Ca o fiară bolnavă de rugină.". „Fiara bolnavă de rugină" este o metaforă a contopirii dintre făptura umană şi fierul care o imobilizează, „boala" metalului şi a omului devenind comună, indistinctă.

Încătuşarea hoţilor presupune o tehnică terifiantă: „În potcovăria cu clăbuci de lumină/ Lăcătuşii le-au bătut călare/ O verigă-ntre picioare/ Şi la glezna mânii,/ Ca să poată hodini stăpânii,/ Cât, munciţi pe caldarâm,/ Hoţii trec dintr-un tărâm într-alt tărâm.". Hoţii aparţin limitei dintre două tărâmuri, unul al Purgatoriului, celălalt al Infernului, de aceea imaginea lor este surprinsă de metafore puţin obişnuite, cu diverse implicaţii biblice, inclusiv mitul cristic al răstignirii pe o neobişnuită cruce a destinului: „O şchiopătare de vulturi căzuţi din stele/ Prin oţăţitul întuneric tare;/ O răstignire fără cruci şi fără schele./ O Gòlgotă şeasă, fără altare.". Mersul prin vreme şi prin lume al condamnaţilor este greoi, împiedicat, ei fiind încarceraţi într-o gravitaţie mărită, cu palmele fixate într-un gest de rugăciune inutilă: „Pasul strâns lângă pas/ Merge-mpiedicat ca un compas./ Şi palmele, unite cu ciocanul, cătuşa şi pila,/ Parcă se roagă, cu de-a sila.".

TEME ŞI MOTIVE:

- **Lumea infernală** a hoţilor şi a condamnaţilor, văzuţi în opoziţie cu lumina divină, generatoare de frumuseţe.
- **Simbolistica fierului**, element greu, şi a **lanţului**, reprezentând încătuşarea fiinţei umane într-un univers fără ieşire.
- **Simbolurile biblice** ale unei Golgote lipsite de altare, semn că nu există un sens al salvării, al mântuirii.

Scanned with OKEN Scanner

- **Trecutul** apare sub formă de metaforă, a icoanelor, a imaginilor evocate de liniile din palmă, singurele mărturii pentru trecerea impetuoasă a anilor.
- **„Umbră de umbră"**. Poetul observă că esența vieții este, în stil eminescian, umbra, văzută ca o amintire vagă a vremurilor îndepărtate. Se vorbește de „O umbră de umbră", un superlativ al existenței trecătoare a omului.
- **Trecerea timpului**. Cele două figuri de stil, **metafora** și **aliterația**, extind câmpul semiotic al întregului tablou, apropie imaginea faptelor trecute de un prezent al contemplării, într-o nostalgie a trecerii timpului.

Manualele CORINT 1

PSALM 3
(„TARE SUNT SINGUR, DOAMNE, ȘI PIEZIȘ...")

„Psalm" 3 este un poem al însingurării şi al părăsirii, în tonalitatea unei litanii îndurerate, ce repetă ezitarea şi nedumerirea lui Hristos uitat pe cruce: „Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!/ Copac pribeag uitat în câmpie,/ Cu fruct amar şi cu frunziş/ Țepos şi aspru-n îndârjire vie.". Spațiul este acelaşi din poezia arghezian ă a marii pribegii şi căutări, câmpia, pustiul copleşit, apăsat de un cer ostil, cu forme aspre de supraviețuire. Copacul în marea stepă, simbol al singurătății extreme, dar şi al aspirației către înalt, este „pieziş", „uitat", „pribeag", cu „fruct amar", „frunziş țepos şi aspru", expresie a supraviețuirii prin „îndârjire vie".

Solitudinea dureroasă, exprimată în termeni de melos popular, cheamă vecinătăți derivate din formele unui Dumnezeu panteic, „pasărea ciripitoare", „crâmpeie mici de gingăşie,/ Cântece mici de vrăbii şi lăstun", deşi, „prins adânc între vecii şi ceață", în veşnică, incertă căutare, oferă prea puțin: „Nu am nectare roze de dulceață,/ Nici chiar aroma primei agurizi,/ Şi prins adânc între vecii şi ceață,/ Nu-mi stau pe coajă moile omizi". În această pustie zestre pământeană, ramurile lui tind „-ntinse pe altare", încercând să treacă de stele, „strajă de hotare", către un tărâm transcendent, ce nu se revelează niciodată, de unde şi întrebarea atinsă de cruntă disperare: „Şi te slujesc; dar, Doamne, până când?". O oboseală a ființei aflate în perpetuă căutare se simte în aceste versuri, încât renunțarea, blândă de astă dată, pare să învingă: „Poate că, Doamne, mi-este de ajuns".

Părăsit şi singur, psalmistul, uitat în rostul lui de a aduce cântări de laudă, cere numai un „semn al depărtării", nu divinitatea întreagă, în întruparea ei sacră, plină de strălucire, ci măcar „Din când în când câte un pui de înger", cu rostul de a reda speranța, chiar şi iluzorie, în argint de lună, de a anima credința spre stingere, copleşită de o tot mai tare tăgadă: „Să bată alb din aripă la lună,/ Să-mi dea din nou povața ta mai bună.".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 1)

Ex. 4/ p. 152. Motivați folosirea verbului „a tânji". Precizați de ce păsările evită copacul, analizând soarta de damnat a artistului.

Tânjirea către dumnezeire este unul dintre imperativele stringente ale poetului aflat în căutarea resurecției divine a ființei. Se conturează astfel imaginea celui condamnat să străbată spațiile plane, închise în patru „zări", incapabil să simtă profunzimea sacră a spațiului celest. Faptul că păsările evită copacul demonstrează că mesagerii cereşti, tot mai

Scanned with OKEN Scanner

puțini, și-au pierdut menirea sacră, revelatorie, încredințată de o divinitate ce nu a părăsit omul, chiar cuprins de tăgadă, de revoltă, și își continuă efortul de creație de la începuturile lumii.

Ex. 4/ p. 154. Desprindeți din structura poeziei semnificațiile imaginilor ordonate în jurul substantivului *copac*.

Copacul pribeag este o metaforă a singurătății omului în fața lui Dumnezeu, deși întinde brațe-ramuri către spațiile sacre. Planul uman și cel vegetal se constituie în puncte convergente ale întregului, teluric și uranic, în aspirația către înalt. Copacul izolat în câmpie reprezintă tocmai acest punct de conexiune cu întregul, cu lumea primordială.

Lumea întreagă se structurează în imagini concentrate ale dihotomiei dintre teluric și terestru, dintre puterea divină și cea pământeană. Stelele veghează o eternitate a sacrului, lumea construită pe un complex de imagini depozitate în memoria colectivă a umanității. În poezia argheziană, stelele sunt „strajă" la hotarele transcendentului divin, dincolo de lumina cărora se întind „veciile", necunoscutul, reprezentate, din perspectivă umană, ca o ceață de nepătruns. Opoziția dintre pământ și cer, dintre lumea divină și lumea pământeană se relevă, în felul acesta, cu accente dramatice, ca un privilegiu al omului însetat de absolut. Stelele sunt simboluri ale provocării pe care omul o înfruntă în aspirația sa către absolut, către cunoaștere deplină.

Divinitatea este percepută ca o complexitate de reprezentări și dimensiuni, existente în lumea increată, prelungite în toate laturile vieții terestre. Este mai întâi un interlocutor absent, ce nu răspunde niciodată rugilor insistente ale psalmistului, e acel *deus absconditus* ce nu se revelează niciodată, părând că și-a părăsit creația esențială, omul. De negăsit în căutarea directă, înfrigurată a poetului, acesta încearcă să-i descifreze semnele panteiste, să le recupereze din simbolurile lumii înconjurătoare, constatând însă că a rămas „singur", „pieziș", „copac pribeag uitat în câmpie", la care nu se adună păsările cântătoare, nici chiar „moile omizi". Entitatea divină, răspândită în întreaga fire, refuză să i se arate și de această dată, să-i confere o nouă racordare la realitatea primordială, paradiziacă. Sensul căutării este tocmai acesta, al unei lumi ce se poate regenera, dincolo de nedreapta, efemera condiție umană.

Ex. 4/ p. 154. Notați imaginile prin care sunt exprimate năzuința către perfecțiune și dorința de a găsi mai ușor drumul potrivit propriei naturi dacă Dumnezeu i-ar da *povața lui cea bună*.

Poetul încearcă să descopere un semn al divinității. Ruga sa este de eliberare de sub un destin tiranic, de redobândire a speranței într-un nou sistem referențial uman, nesupus entropiei teribile a trecerii timpului. Trimiterea unui mesager divin, a unui înger alb, chiar abia perceptibil în razele lunii, ar reprezenta reînnoirea speranței, înclinarea balanței dinspre tăgadă și revoltă către credință. Se ajunge, în finalul poeziei, la un gest de implorare a divinității, destul de ferm, lipsit de exaltare, psalmistul cerându-i acesteia să-și facă simțită mai mult prezența în plan terestru, măcar și prin câte o adiere de aripă de înger. Nu e revoltă, nici renunțare, ci o ușoară schimbare de registru liric, poetul încercând, în relația cu Dumnezeu, toate coardele unei sensibilități acutizate de setea de absolut, de la ruga cea mai smerită la revolta cea mai contestatară.

PSALMII. „Psalmii" lui Arghezi, cei care poartă efectiv acest titlu, sunt presărați mai întâi printre poemele volumului de debut, „Cuvinte potrivite" (1927), nouă la număr, apoi câte

Scanned with OKEN Scanner

unul în „Alte cuvinte potrivite" (1940), „Una sută una poeme" (1947), „Frunze" (1961), „Silabe" (1965), „Noaptea" (1967), „Frunzele tale" (1968). Nicolae Balotă, în „Opera lui Tudor Arghezi" (1979), inventariază, pe baza ediției de „Scrieri" I-IV și a volumelor postume, 17 psalmi, pe care îi și numerotează în ordine cronologică. Această aparent obsesivă monotonie a titlurilor oferă, pentru analiză, câteva sugestii extrem de interesante. Se impune, deci, în primul rând, constatarea că relația omului cu divinitatea, căutarea ei obstinată, chinuitoare, sfâșietoare, ipostaza de *homo religiosus* reprezintă o temă dominantă, poate cea mai statornică, a operei lui Tudor Arghezi, regăsită, de-a lungul întregii creații, în mai toate volumele notabile. Nu putem, apoi, să nu observăm că, de fapt, ne aflăm, ca și în „Vechiul Testament", în fața unui singur text liturgic, o rugă nesfârșită, mereu reluată, titlurile și interferențele de texte ale altor poezii nefiind decât interludii, pauze ale omului comun, care, când și când, la ceas de seară sau de taină, caută să-și întoarcă ființa efemeră către divinitate. Ipostaze ale psalmistului și ale celui ce ridică întrebări și cuvânt către Dumnezeu întâlnim însă în multe alte poezii, în „Psalmistul" din „Poeme noi" (1963), „Psalm de tinereţe", din „Noaptea" sau ciclul „Printre psalmi" din volumul „Ce-ai cu mine, vântule?", precum și în bine cunoscutele poezii „Duhovnicească", „Între două nopți", „Heruvim bolnav", citarea tuturor putând continua, desigur, multă vreme.

Arghezi trăiește și exprimă, ca și alți scriitori, o dramă a conștiinței moderne zdruncinate în fundamentele ei morale și ontologice, mai ales după sumbra prevestire a lui Nietzsche din „Așa grăit-a Zarathustra" (1886): „Dumnezeu este mort", care avea să schimbe raportul dintre om și divinitate în filozofia și artele începutului de secol XX. O lume fără zei, fără un principiu rector, emanat de la o voință creatoare supremă, își pierde iremediabil reperele existenței, fapt vădit în toate experiențele artistice ale vremii, cea mai dramatică fiind aceea a expresionismului german, cu reflexe perceptibile și în literatura română. Tudor Arghezi receptează și el fiorul unei lumi din care divinitatea s-a retras, o lume părăsită în neantul existenței efemere, desacralizată, ipostaziindu-se în căutătorul febril, obstinat al unui *deus absconditus* care nu mai răspunde niciunei chemări, nu mai dă, ca în vremurile biblice, niciun semn al prezenței sale. Poetul este plasat astfel, ca ființă umană, din nou la începuturi, când își caută zeul căruia să i se închine, să-și justifice existența, el încercând, spune Nicolae Balotă, repetarea obsesivă a „situațiilor arhetipale ale omului în fața divinului". Observația aceasta spune multe despre natura sentimentului pe care îl încearcă poetul în fața divinității. S-a vorbit îndeosebi de **revoltă** și de oscilarea permanentă între **tăgadă** și **credință**, cu extremele ei de negare violentă și de supunere absolută, acte și atitudini ce se regăsesc în aproape toți psalmii, dar care se înscriu în sfera unei religiozități incontestabile, manifestate însă plenar, cu întreaga ființă, sfâșiată de îndoieli și incertitudini, răsplătită cu firave izbânzi și răsunătoare eșecuri. Chiar pe Nietzsche, care proclama, ca pe o revelație exultantă, moartea lui Dumnezeu, înlocuindu-l ostentativ cu Dionysos și, în plan uman, cu supraomul, **Übermensch**-ul, Heidegger îl considera, în 1933, „ultimul filozof german având pasiunea căutării lui Dumnezeu", afirmație care, mutatis mutandis, i s-ar potrivi și lui Tudor Arghezi, explicitând mai bine sensul și implicațiile demersului său. Arghezi nu se află niciodată într-o comodă relație cu divinitatea, Dumnezeu, în poezia lui, nu coboară, ca la Vasile Voiculescu și la Nichifor Crainic, în pridvor sau în lanul de grâu, într-o atmosferă bucolică, de blândă pace divină, paradiziacă. Spațiul căutării este de o maximă austeritate a formelor și a detaliilor, este fie marea stepă, din care duce o brazdă trudnică spre cer („Belșug"), duplicată uneori în „două stepe" care închid orizonturile, strivind calul și călărețul pornit în căutarea absolutului divin („O stepă jos, o stepă neagră sus./ Se-apropie-mpreună și sugrumă/ Calul de lut și câinele de humă/ Și omul lor, din umbra de apus."), fie pustia ascetului împătimit de îndumnezeire, „pieziș", încrâncenat, cu "îndârjire vie", în tentativele sale niciodată împlinite. Punctul cel mai înalt al acestui orizont jos, al ființei umane aplatizate, strivite în inutilă așteptare, este piscul care frânge elanul ascensiv, punct de plecare și de întoarcere, de fixare în tiparele inițiale: „Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe./ Marea

Scanned with OKEN Scanner

mă-nchide, lutul m-a oprit./ Am alergat şi-n drum m-am răzvrătit/ Şi n-am scăpat din zarea marei stepe." („Psalm" 8).

La Arghezi, Dumnezeu este absent, nu se revelează niciodată, epifania nu se produce sau, cum spunea Şerban Cioculescu, omul ajunge prea târziu în preajma ei, după ce a avut deja loc, din mai multe motive. Unul poate fi, cum s-a văzut, incapacitatea omului de elevaţie, de înălţare, captivitatea în labirintul existenţei comune, simbol evocat atât în psalmul menţionat („Sunt prins din patru laturi deodată"), cât şi în „Două stepe": „Noi, singuri trei, dăm lumii-nchise roată,/ Cercăm, strigăm... Nici-un răspuns. [...] Hai, calule, hai, câine, pământeşte,/ Să batem, frânţi, cu pumnii în pământ.". „Psalm" 9 prezintă, de astă dată, eroarea insului gregar de a se crede egal al Domnului, de a se înstăpâni grotesc asupra tăriilor, dintr-o toleranţă divină neînţeleasă de poet („Prefaci în pulbere măruntă/ Puterea dârză şi voinţa cruntă"): „Vecinul meu a strâns cu nendurare/ Grădini, livezi, cirezi, hambare./ Şi stăpânirea lui se-ntinde-acum/ Pân' la hotarele de fum./ Soarele-apune zilnic şi răsare/ Într-ale sale patru buzunare./ Văzduhu-i face parte din avut/ Cu-al zalelor de stele aşternut.". Cu astfel de concesii neînţelese, nici chiar **Vecia**, eternitatea divină, nu mai este, la fel ca la Nietzsche sau la poeţii expresionişti, atât de sigură şi de durabilă: un blagian „Paradis în destrămare" este poezia „Heruvim bolnav", prima, în „Cuvinte potrivite", care transcrie semnele unei oboseli divine, supuse şi ea entropiei şi destrămării universale. Un posibil **amurg al zeilor** încrâncenează şi conştiinţa lui Arghezi, **în cer se face târziu**, precum în halucinanta poezie „Între două nopţi", sau se poate produce finalul escatologic din „Duhovnicească".

În faţa atâtor pericole şi întrebări fără răspuns, poetul apasă pe toate corzile litaniei, dând glas unei sfâşieri lăuntrice ireductibile, de la deznădejdea cea mai amară până la revolta plină de trufie. **Vecia**, adică Timpul, este primul mare semn de întrebare asupra lumii şi, în „Psalm" 1, poetul crede că îşi poate asigura accesul la durată printr-o asociere cu aceasta, printr-o tovărăşie benefică: „Aş putea vecia cu tovărăşie/ Să o iau părtaşa gândurilor mele". În cel mai pur demers nietzscheean, cum Dumnezeu nu este de găsit, poetul îi devine el însuşi substitut, un demiurg ce face ca universul să vibreze sub coardele lirei („Orişicum lăuta ştie să grăiască,/ De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde,/ O neliniştită patimă cerească") şi, mai ales, care poate să preia unul din atributele divine fundamentale: „Port în mine semnul, ca o chezăşie,/ Că am leacul mare-al morţii tuturor.". Este, aici, un reproş adus, când şi când, în clipe de revoltă, divinităţii, reiterarea a înseşi revoltei arhetipale a lui Prometeu, care s-a tradus prin negarea morţii ca lege universală. Un Dumnezeu ce refuză abrogarea acesteia este un Dumnezeu mort pentru lume. Omul se simte neiubit, abandonat de Tatăl Ceresc, cu care nu mai doreşte să împartă nimic din ceea ce îi este pământesc: „Pâinea nu mi-o caut să te cânt pe tine/ Şi nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.// Trupul de femeie, cel îmbrăţişat,/ Nu-l voi duce ţie, moale şi bălan.". Din spirit de frondă, plebeic, Arghezi îşi asumă aici, ca şi Baudelaire, statutul de **poet damnat**, oscilând între Dumnezeu şi Satan, preferând să urmeze căile morţii: „Vreau să pier în beznă şi în putregai,/ Nencercat de slavă, crâncen şi scârbit.". Negăsind iluminarea căutată, neputându-se dedica Cerului, el se îndreaptă spre întuneric, spre daimoni, spre trăire luciferică.

Cenzura şi îndoiala în faţa radicalismului unor cuvinte atât de grele intervin însă în „Psalm" 2 („Sunt vinovat că am râvnit"). Pe lângă păcatele lumeşti, vinovăţia cea mai mare este aceea biblică, a lui Satan: „Păcatul meu adevărat/ E mult mai greu şi neiertat./ Cercasem eu, cu arcul meu,/ Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!". Uitarea omului, părăsirea lui în infernul unei existenţe neînsemnate şi al fericirilor trecătoare este analizată în „Psalm" 3, („Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!"). „Uitarea" omului pe Pământ, neipostazierea paradiziacă poate viza chiar sfârşitul timpului, pentru că Dumnezeu există dincolo de el, şi de aceea ruga devine patetică şi aspră în acelaşi timp, o încercare de întoarcere a tatălui către „fiul risipitor": „Şi te slujesc; dar, Doamne, până când? [...] Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ Din când în când, câte un pui de înger.". „Psalm" 3 exprimă neliniştea celui uitat, a omului pierdut într-o lume alienată prin abandonul divin, „pe pisc" şi în spaţiul plat, arid, al câmpiei: „Copac pribeag uitat în câmpie,/

Scanned with OKEN Scanner

Cu fruct amar şi cu frunziş/ Ţepos şi aspru-n îndârjire vie.". Calităţile copacului, similare cu ale Demonului lui William Blake, sunt menite a provoca divinitatea, a o supune, spre neuitare, unei agresiuni continue.

„Psalmul" 4 („Ruga mea e fără cuvinte") face o conexiune directă între poet şi divinitate: zeul suprem, atotputernic, poate citi gândurile, le poate şi împlini, dacă îi stă în vrere, de aceea „necuvintele" înseamnă o ipostaziere a chinului neîmplinit al poetului, acela de a transcende lumea, de a o sinulge din lanţurile robiei materiale. Cu orice vorbă spusă, omul se îndepărtează de infinit, pentru că sunetele sunt demonetizate, nu au putere de înfăptuire, „Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune", deşi sufletul mai aşteaptă încă ivirea zorilor, „o ivire din cristal". „Psalmul" 5 („Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă") evocă, pe fondul disperării celui părăsit, reiterarea timpurilor când **totul se putea**: „Când magii au purces după o stea,/ Tu le vorbeai – şi se putea.". Nicăieri disperarea nu este mai profundă ca în acest psalm şi ostracizarea omului mai acută, absenţa divinului din lume mai lungă şi ameninţarea ca însuşi timpul să piară mai mare: „De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/ Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură/ Şi anii mor şi veacurile pier/ Aici sub tine, dedesubt, subt cer.".

Pentru că Dumnezeul absent nu se arată, nu vine la om de o veşnicie, poetul îl vânează ca pe o vietate, în „Psalm" 6 („Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere"), vrând să prindă măcar o parte din scânteia sacră: „Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere/ Şi te pândesc în timp, ca pe vânat", dar încercarea de a străbate nepătrunsul se dovedeşte a fi extrem de dificilă: „Ca-n oglindirea unui drum de apă,/ Pari când a fi, pari când că nu mai eşti", iar stadiile vieţii îşi urmează cursul imperturbabil.

Sacrul rămâne **spaţiul neînţeles**, incomprehensibil pentru fiinţa umană, ce doar descrie şi nu sintetizează, nu înfăptuieşte, în „Psalm" 7: „Pentru că n-a putut să te-nţeleagă,/ Deşertăciunea lor de vis şi lut,/ Sfinţii-au lăsat cuvânt că te-au văzut/ Şi că purtai toiag şi barbă-ntreagă". *Deus absconditus* este aici, singura dată în „Psalmi", şi *deus revelatus*, ipostaziat în Iisus Hristos, ca purtător de cuvânt al Domnului. Oamenii nu i-au înţeles însă mesajul, el rămânând în aura misterioasă a întâmplărilor biblice, iar vorbele i-au fost transformate în metafore şi în simboluri, singurul lucru de care este capabil omul, căci, lipsit de atributele divine, nu poate transforma cuvântul în realitate.

În „Psalm" 8, („Pribeag în şes, în munte şi pe ape"), spaţiul se închide cu ziduri grele în faţa călătorului pribeag, căutător de absolut, dar, în mod ciudat, golul creează apropierea de graniţele divine: „Pe cât nainte locul mi-e mai gol,/ Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape.". Prinderea din patru părţi a poetului, fixarea lui în „zarea marii stepe", între mare şi cer, este motivul fugii în gol: el se apropie şi se depărtează de ţintă la infinit, la fel ca Ahile şi broasca ţestoasă, în paradoxul binecunoscut. Această mişcare de perpetuă căutare, în care ţinta finală, revelaţia deplină, nu se atinge niciodată, explică însăşi formula creatoare în literatura religioasă a lui Tudor Arghezi, exprimă cel mai bine spiritul uman neliniştit de marile întrebări ale timpului şi ale existenţei.

„Psalmul" 9, („Vecinul meu a strâns cu nendurare"), este o aluzie la omul „bogat", ce nu are însă revelaţia divinităţii, urmând a fi condamnat, de aceea, la un Purgatoriu etern. Un astfel de om se descompune repede, este umplut de mucegaiuri, moartea îi va veni cu repeziciune. În „Psalm" 10, („Ca să te-ating, târâş pe rădăcină"), există din nou dorinţa de atingere concretă, directă a divinităţii, iar **creşterea vegetală** are sensul de înălţare, de utilizare a marilor energii vitale pentru a atinge limitele sacralităţii. În caz contrar, nimicul înseamnă linişte, supremă condamnare: „De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimânt".

„Psalm" 11, („Făr-a te şti decât din presimţire"), mărturiseşte neputinţa poetului de a înţelege semnele divine, incapacitatea de a percepe măcar prezenţa sau absenţa lor, fiind de aceea silit să se mişte în universul monoton al spaţiului terestru, dezolant, ca în „Psalm" 12, („Călăre-n şea, de-a fuga pe vânt, ca Făt-Frumos"). Divinitatea nu mai vrea să vorbească omului, şi, îndată ce acesta pare să o întâlnească, se ascunde mai mult, în nesfârşitele spaţii ale neantului, refuzând

Scanned with OKEN Scanner

întâlnirea cu o ființă damnată, ce își acceptă destinul cu prea mare ușurință. „Psalm" 13, („**Când m-ai făcut, mi-ai spus: de-acum, trăiește.**"), relevă contradicțiile gândirii divine, indecisă în a da o definiție exactă a morții, văzută nu ca un final accidental, exterior condiției umane, ci chiar ca o lege inexorabilă, înscrisă de la început în tiparele vieții, identificabilă în toate manifestările ei: „Dar tu mi-ai spus odinioară/ Că ne ucide moartea, nu viața și iubirea.". „Psalmul" 14, („Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce") este singura evocare a imaginii cristice, care subliniază însă și mai mult singurătatea umană, din moment ce însuși Iisus a fost părăsit pe cruce de un Dumnezeu care nu s-a revelat nici în clipele capitale ale umanității. În aceste date ale existenței, pentru propria împlinire, poetul, identificat în făptura însângerată de pe cruce, mereu martirizat, trebuie să devină el însuși **Demiurg**, să acceadă la divinitate sau măcar să aibă câteva din atributele acesteia. Revolta lui Prometeu se traduce prin **negarea morții ca lege universală**, existând la fel de bine ca și cum ar fi putut să nu existe, iar vorbele lui Pavel, după care ea este un **dat**, o lege universală a condiției umane, este pusă la îndoială, omul revoltat părând să aibă leacul împotriva ei. Iov nu are atributele divine depline, a fost doar un simplu om atins de divin: „Poți tu să prinzi leviatanul cu undița, sau să-i legi limba cu o sfoară?". Omul se simte neiubit, dar refuză iubirea neoferită, din spirit vindicativ alege, ca semn de revoltă, tot căile morții, pentru că nimeni nu-i oferă altă soluție, iluminarea necesară: „Vreau să pier în beznă și în putregai,/ Neîncercat de slavă, crâncen și scârbit./ Și să nu se știe că mă dezmierdai/ Și că-n mine însuți tu vei fi trăit.". Atitudinea lui Arghezi seamănă cu a lui Baudelaire, situându-se în aceeași ipostază de **poet damnat**, oscilând între Dumnezeu și Satan, și își conservă acest statut: neputându-se dedica cerului, se îndreaptă spre întuneric, spre daimoni, spre trăire luciferică.

„Psalmul" 15, („Sătul de ce se vede, flămând de nu se vede") este singurul răspuns al Divinității adresat omului mizer, închis în propria condiție: omul poate avea slova, dar numai atât, pentru că peste tot a fost pusă pecetea tăcerii. „Psalmul" 16, („Cu ochii, Doamne,-n turla-ți milostivă"), este un reflex mai vechi al poetului, probabil scris la umbra vreunei catedrale gotice, iar omul mulțumește pentru „darurile toate", în timp ce, în „Psalm" 17, („Doamne, tu singur văd că mi-ai rămas"), poetul dă glas părăsirii finale, a celui ce se simte înfrânt, fără speranță, o „buruiană. Sunt un mărăcine./ Tu rabzi să m-asuprească greu dușmanii. [...]/ Parcă-aș fi fost o gazdă de derbedei și hoți.", fixat pentru vecie în condiția damnării fără leac, în fața unei divinități cu puteri depline, ce nu se arată niciodată.

În „rugile" adresate lumii, poetul se simte singur și nu-și poate suplini lipsa de putere; propovăduiește sau pune întrebări ce nu mai primesc răspuns. O clipă de eternitate se traduce, în limite pământești, cu epoci și veacuri, și invers, orice clipă se poate întinde la nesfârșit. La Arghezi, *deus absconditus* nu-și pleacă privirea asupra unui om părăsit, nu mai repetă gestul biblic al revenirii pe pământ, între oameni. Deși gâlceava cu Dumnezeu este una ce vizează atingerea „divinității", Psalmistul rămâne totuși fidel stăpânului absolut al lumii: „Eu, totuș, slugă veche a Domnului rămân" („Psalmistul").

Manualul HUMANITAS

MORGENSTIMMUNG

SEMNIFICAȚIA TITLULUI:

- cuvântul „Morgenstimmung" provine din germană, cu sensul propriu de „dispoziție matinală"; sensul figurat, „stare de spirit aurorală", exprimă frumusețea matinală a lumii, sub semnul armoniei cosmice;
- în context poetic, titlul este o metaforă, cu multiple semnificații:

- cea dominantă, care dă sensul fundamental al poeziei, este de **dragoste târzie**, survenită pe neașteptate într-o „dup-amiază" a vieții, producând, în „fereastra

Scanned with OKEN Scanner

sufletului zăvorâtă bine", o copleşitoare invazie erotică, specifică altei vârste, matinale, tinereţea;

- în ansamblu, într-o ambiguitate expresivă, sentimentul erotic se îmbină cu starea contemplativă a celui care observă frumuseţea divină a dimineţii, rezultând o modalitate complexă de revelare a trăirii lirice, ca un reflex al unei stări de spirit sub efectul miraculos al sentimentului erotic.

STRUCTURA POEZIEI:

- textul poetic este un **monolog liric**, cu interogaţii retorice, alcătuit din cinci cvintete (strofe de cinci versuri), cu rimă îmbrăţişată (strofa doua: **a b a b a**) şi împerecheată (în strofa a treia: **a b a b b**) sau cu asonanţă (în strofa întâi: **vânt – cântând**), măsură variabilă şi cadenţă poliritmică (de exemplu: „Fără să ştiu că te aud cântând", V V V ˊ_/ V V V ˊ_/ V ˊ, peon IV + peon IV + iamb);
- structura prozodică este pe deplin adecvată fondului muzical al poeziei, cu început de tremolo (metafora „lavandă sonoră") şi evoluţie în cascadă a sunetelor, în concordanţă cu starea de spirit exprimată de eul liric.

TEME ŞI MOTIVE:

- **iubirea târzie**, aproape nesperată şi imposibilă, care provoacă derută adolescentină, similară celei pricinuite de prima invazie erotică;
- **muzica şi dragostea**, factori de armonizare a fiinţei umane cu lumea cosmică;
- **implicarea întregii naturi** ca spaţiu de rezonanţă al iubirii;
- **mănăstirea**, spaţiu favorabil revărsării harului divin, hierofaniilor;
- **ritualul cosmic** al comemorării sentimentului erotic.

LIMBAJUL ARTISTIC:

- tensiunea lirică rezultă din relaţiile de opoziţie dintre semnificaţia titlului, de stare auroralã, liniştită, contemplativă, şi răzvrătirea simţurilor produsă de sentimentul erotic apărut într-o etapă târzie a vieţii;
- **metaforele** domină în textul poetic:

- „Morgenstimmung" şi „dup-amiază" exprimă cele două stări afective antitetice, liniştea matinală şi invazia iubirii;

- sens metaforic dobândeşte cuvântul „cântec", semnificând impulsul misterios al iubirii ce se insinuează în „fereastra sufletului", metaforă complinită prin determinare adjectivală şi adverbială: „zăvorâtă bine";

- „mânăstirea", metaforă revelatorie, care conexează sensurile celorlalte figuri de stil în ideea unui suflet „zăvorât", în care nu mai pătrund ecourile dragostei;

- metafora „mierlele (pe clape)" redă o imagine muzicală ce evocă o prezenţă feminină ademenitoare, de o atractivitate insidioasă;

- „tunetul", „norii", „vijelia" sunt metafore ale furtunii dezlănţuite în suflet de neaşteptata revenire a dragostei;

- **comparaţii**: „ca o lavandă sonoră", „şubredele bârne, ca foile florii";
- **enumeraţii**: „Sertarele, cutiile, covoarele", „cocorii,/ Albinele, frunzele...";
- **antiteze**: „Eu veneam de sus, tu veneai de jos./ Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi.".

Scanned with OKEN Scanner

Comentariu literar

Poezia „Morgenstimmung" evocă invazia sentimentului erotic în viziune argheziană, potrivit căreia chiar sufletul cel mai bine zăvorât îşi deschide fereastra în aşteptarea insolitei epifanii. Deşi poezia apare în primul volum de versuri, „Cuvinte potrivite" (1927), Arghezi adoptă aici ipostaza celui care trăieşte, în altă etapă a vieţii, o derută adolescentină similară celei pricinuite de prima invazie erotică. Metaforele definitorii „Morgenstimmung" şi „dup-amiază" creează tensiunea lirică a textului, dând sensul fundamental al poeziei, de **dragoste târzie**, survenită pe neaşteptate într-o „dup-amiază" a vieţii, producând, în „fereastra sufletului zăvorâtă bine", o copleşitoare invazie erotică, specifică altei vârste, matinale, tinereţea. Într-o ambiguitate expresivă a figurilor de stil, sentimentul erotic se îmbină cu starea contemplativă a celui care observă frumuseţea divină a dimineţii, rezultând o modalitate complexă de revelare a trăirii lirice, ca un reflex al unei stări de spirit sub efectul miraculos al sentimentului erotic. Sufletul, asaltat de sentimentul insidios al dragostei, travestit în cântec, „ca o lavandă sonoră", este transfigurat printr-o metaforă-simbol, „mănăstirea", rămasă „descuiată", într-un moment „când/ Fereastra sufletului zăvorâtă bine/ Se deschisese-n vânt,/ Fără să ştiu că te aud cântând.".

Invazia erotică se amplifică prin **gradaţie ascendentă** şi **enumeraţii** cumulative, pe o tonalitate de muzică divină, până la starea de confuzie, derută şi devastare totală a sufletului îndrăgostit: „Cântecul tău a umplut clădirea toată,/ Sertarele, cutiile, covoarele,/ Ca o lavandă sonoră. Iată,/ Au sărit zăvoarele,/ Şi mănăstirea mi-a rămas descuiată.".

Prezenţa fiinţei eterice are prelungiri şi reverberaţii până în cele mai tainice cute ale sufletului: „Şi poate că nu ar fi fost nimic/ Dacă nu intra să sape,/ Cu cântecul, şi degetul tău cel mic,/ Care pipăia mierlele pe clape–/ Şi-ntreaga ta făptură, aproape.". Vârtejul de sunete şi de senzaţii astfel declanşat se roteşte tot mai ameţitor, devine un spectacol celest, reverberat la dimensiunile întregului univers, la care participă toate elementele naturii, năruind parcă, prin aglomerare, edificiul făpturii îndrăgostitului: „Cu tunetul se prăbuşiră şi norii/ În încăperea universului închis./ Vijelia aduse cocorii,/ Albinele, frunzele... Mi-s/ Şubrede bârnele, ca foile florii.". În final, eul liric exprimă starea aurorală, de contopire şi de armonizare totală a celor două spirite („Tu te-ai dumicat cu mine vaporos –/ Nedespărţit – în bolţi."), cu efecte de reîntinerire pentru cel supus deliriilor agresive ale dragostei: „Eu veneam de sus, tu veneai de jos./ Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi.".

LUCIAN BLAGA

LUCIAN BLAGA (1895-1961). Este unul dintre spiritele majore ale secolului XX, promovând, deopotrivă prin opera poetică şi prin cea filozofică, într-o infrangibilă unitate, ideile moderne ale timpului său, dilemele existenţiale născute în filozofia începutului unui secol ce se va dovedi, până la capăt, străbătut de cele mai mari drame ale omenirii.

În anii de formare, la Viena, evocaţi în „Hronicul şi cântecul vârstelor", şi, de fapt, în contextul mai larg al culturii germane de început de secol, Lucian Blaga s-a aflat în acest sistem de influenţe, materializate mai întâi într-o teză de doctorat, în 1920, cu o temă din domeniul morfologiei culturii, „Kultur und Erkenntnis" („Cultură şi cunoaştere"). Apoi, întors în ţară, poetul a intrat în cercul revistei „Gândirea", care promova un autohtonism puternic marcat, Blaga dând expresie, în mai multe eseuri,

Scanned with OKEN Scanner

„revoltei fondului nostru nelatin", misterelor păgâne, străvechi, extrase din tiparele originare ale poporului român.

Lucian Blaga este receptiv la înnoirile poetice ale vremii şi la evoluţia fenomenului filozofic din contemporaneitatea sa. Noul ev tehnic de după anul 1900, marcat, încă de la început, de infernul Primului Război Mondial, este, pentru fiinţa umană, devastator, tiranic, nu mai puţin ridicol însă de multe ori, dată fiind frenezia cu care oamenii epocii îşi asumă noile instrumente, noile cuceriri tehnice, avionul, automobilul sau pachebotul. Faţă de aceste perspective, văzute, în unele cazuri, accentuat catastrofice, un puternic curent iraţionalist se dezvoltă în filozofia şi în artele europene, ca reacţie la scientismul secolului anterior şi la excesele revoluţiei industriale. O serie de filozofi şi de antropologi germani, Frobenius, Spengler, Woringer, Klages, Riegl, poeţii Georg Trakl, Franz Werfel, Max Brod, Georg Heym, pictorii expresionişti de la grupările **Die Brücke** sau **Der blaue Reiter** încep să pună sub semnul întrebării însăşi evoluţia omului, reprezentând lumea, în creaţiile lor, în note concordante cu noile ameninţări şi cu grotescul existenţial. Omul viitorului, omul-maşină se transformă tot mai mult într-o fiinţă artificială, comodă şi inertă, care se complace într-un decor suprarealist, malefic, pierzându-şi puterile originare, într-un declin având în final, ca pericol extrem, însăşi dispariţia vieţii. Mişcarea expresionistă şi iraţionalistă pune în discuţie însăşi condiţia umană, dependentă iremediabil, de acum, de produsele tehnice ale civilizaţiei moderne, omul devenind, din această perspectivă, o specie fără viitor. Într-o lucrare de răsunet, „Spiritul ca adversar al Sufletului", analizată de Lucian Blaga în „Fiinţa istorică", Ludwig Klages susţinea că „istoria este un proces de decadenţă, în care triumfă tot mai mult spiritul, care odată şi odată va distruge viaţa", iar oamenii arhaici, pelasgii, se aflau pe o treaptă ontologică superioară faţă de omul desuet contemporan, aflat prea mult sub influenţa spiritului reflexiv.

Pe această linie se înscrie şi **resurecţia omului stihial**, din piesa „Zamolxe" (1921), numită şi **mister păgân**; aici, dacii se simt **fulgere**, **izvoare**, forţe primare, iraţionale, trăind într-o epocă în care puterea zeilor primordiali depăşeşte orice limite, intangibile de către omul modern. **Preistoria**, consideră Blaga, este o formă permanentă de manifestare a **divinului**, singura viabilă şi autentică, reminiscenţe ale acesteia existând simultan cu istoria („Despre permanenţa preistoriei", Saeculum, 1943). Nu este astfel de mirare că Blaga a fost influenţat la început de Nietzsche („Aşa grăit-a Zarathustra", „Amurgul idolilor", „Ştiinţa voioasă", „Genealogia moralei"), care opunea omului banal supraomul, **Übermensch-ul**, capabil să supravieţuiască într-un mediu neantropizat, sălbatic, fără ajutorul ştiinţei, fiind, în splendoarea sa de fulgere şi de lumină, de o măreţie inegalabilă, vorbind puternic, tunător, stăpânind spaţiul din jur, fiind situat cu mult deasupra fiinţei degradabile. Blaga argumentează astfel că ştiinţa umană nu este omnipotentă, nu recuperează **coordonatele mitice**, **Urphänomenul**, **abisalitatea existenţială**, ea doar încercând să risipească misterele Universului. Servitorii ei, care descoperă principiile aşa-zise „ultime", nu fac decât să aproximeze **întregul** cu ecuaţii şi se complac în stadiul orizontalităţii, nu au **verticalitate**, ceea ce îi împiedică să vadă **orizonturile ascunse**: „Făptură refuzată de cer – omul de ştiinţă se lipeşte gasteropodic de terenul pe care se mişcă" („Trilogia valorilor").

Volumele de poezii ale lui Blaga figurează aceeaşi traiectorie existenţială, ascensiunea către lumină şi căderea fiinţei umane până în pragul deznădejdii, în proximitatea extincţiei. Naşterea a însuşi poetului, de fapt a fiinţei, se face, în primul volum de versuri, „Poemele luminii" (1919), sub semnul luminii („Unde şi când m-am ivit în lumină, nu ştiu" – „Biografie"), devenită metaforă cosmogonică, fiindcă, spre deosebire de Eminescu, în „Scrisoarea I", care considera că Universul este creat din secunda de nemişcare primordială, din neant, din întunericul originar, poetul din Lancrăm ne oferă o cosmogonie la baza căreia pune conceptul luminii. Lumina este, în teoria relativităţii a lui Einstein, pe care

Scanned with OKEN Scanner

Blaga o cunoscuse prin anii 1912-1914, principiul suprem al naturii, singurul element absolut, o constantă fizică ce devine termen de referință pentru relativitatea timpului și a spațiului și pentru existența umană. Pentru Lucian Blaga, lumina reprezintă aspirația spre absolut, este început și sfârșit, cosmogonie și coborâre către neant; lumea se naște din lumină: „Nimicul zăcea-n agonie,/ când singur plutea-n întuneric și dat-a/ un semn Nepătrunsul:/ «Să fie lumină!»" („Lumina"). Lumina este, în sens expresionist, o forță primară uriașă, ambiguu prezentată, materială sau spirituală, care pune în mișcare lumile din haos și din care se desprind infinitele lor forme, „corola de minuni a lumii", și se înființează însuși timpul, temporalitatea: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi,/ o sete de lume și soare.". Moartea însăși, individuală sau cosmică, în acest univers, va fi înfățișată și mai târziu, în volumul „Nebănuitele trepte" (1943), ca o întoarcere în lumină: „Apoi ca frunza cobori. Și țărna/ ți-o tragi peste ochi/ ca o gravă pleoapă./ Mumele sfinte –/ luminile mii,/ mume sub glii/ îți iau în primire cuvintele./ Încă o dată te-adapă." („Epitaf").

„Pașii profetului" (1921) marchează punctul inerțial al elanului vitalist, din care se produce regresiunea, căderea, degradarea treptată a lumii, renunțarea la energiile de dincolo de fire, dătătoare de viață și de nemurire, în favoarea unor adevăruri banale, contrafăcute, inventate de oameni: Pan, zeul păgân, va muri odată cu apariția noii religii creștine, se va retrage în eternitate, când află că până și vechiul său prieten, păianjenul, îl trădează („Păianjenul"). Natura omnipotentă, conținând elementele dătătoare de forță, își pierde treptat puterile oculte, din care se receptează numai reminiscențe ale acelor **Urkräfte**: „La orizont – departe – fulgere fără de glas/ zvâcnesc din când în când/ ca niște lungi picioare de păianjen – smulse/ din trupul care le purta." („Vară"). Timpul devine material, se întoarce la mormântul trist al celui transformat din nou în elemente primare, banale resturi organice, spre a da de știre despre mersul lumii de afară: „De mână-aș prinde timpul ca să-i pipăi/ pulsul rar de clipe./ Ce-o fi acuma pe pământ?" („Gândurile unui mort").

„În marea trecere" (1924) este strigătul disperat al ființei, **der Schrei**-ul expresionist, de oprire a „trecerii", a fluxului distrugător al timpului, a ceasornicului cu care se măsoară „destrămarea", deși, contradicție fatală, „unde nu e moarte, nu e nici iubire". În termenii inexorabili ai acesteia se zbate, de fapt, omul, osândit, ca Heraclit, să străbată o lume fără speranță, unde pașii lui sună în umbră ca „niște roade putrede", dar nu se poate desprinde de ea, căci adeptul principiului **panta rhei** este acum silit să adaste „lângă ape verzi", stătute, în care se adună toate cărările. („Heraclit lângă lac"). Reproșul adresat omului este că se complace în starea aceasta de încremenire, devenind o ființă abulică, dispusă mai curând spre **cunoaștere metaforică**, evitând actul de **înfăptuire** ca pe un fapt neavenit, inutil, celebrul „vouloir c'est faire" („Dieux", Lamartine): „o, nu-mi osândi nemișcarea/ Cresc între voi, ci umbrit de mânile mele/ misticul rod se rotunjește în altă parte./ Nu mă blestemați, nu mă blestemați!" („Fiu al faptei nu sunt"). Consecința este, fără îndoială, respectând hulitul raport cauză-efect, disoluția, putrezirea, întoarcerea către celălalt regn: „Îngenunchez în vânt. Mâne oasele/ au să-mi cadă de pe cruce./ Înapoi nici un drum nu mai duce./ Îngenunchez în vânt:/ lângă steaua cea mai tristă." („Epilog").

Tot în manieră expresionistă, volumul „Lauda somnului" (1929) arată neputința științei de a opri descompunerea generală, putreziciunea lumii, starea maladivă a omului silit să se supună proceselor entropice, escatologiei gradate. Dincolo de **universul ascuns** al pădurilor, al luminii, se află spațiul degradat de apariția **mașinilor**, opuse **umanului**, neputând rezolva **drama existențială eternă** a omenirii, speranța de mai bine, de eludare a răului temporal limitator. În „Veac", asaltul mașinilor are loc după un plan prestabilit: „Umblă mașinile subpământești. În nevăzut, peste turnuri/ intercontinentale zvonuri electrice.". Arhanghelii veniți să

Scanned with OKEN Scanner

pedepsească universul demonic, noile Sodoma şi Gomora ale civilizaţiei „moderne", adorm prin baruri, „cu penele arse". Paradisul se destramă: portarul ţine în mână un „cotor de spadă fără de flăcări", este molatic, învins fără luptă, îngerii au părul nins, culme a decrepitudinii, sunt copleşiţi de gravitaţia sporită, ascensiunea celestă nemaifiind posibilă, devenind supuşi proceselor de dezagregare egalizatoare: „odată vor putrezi şi îngerii sub glie", înconjuraţi de păianjeni ce au umplut **apa vie** („Paradis în destrămare"). Cunoaşterea absolută este limitată de **cenzura transcendentă**, acum, în timpul profan, al oamenilor, „nici o minune nu se împlineşte/ Nu se-mplineşte, nu se-mplineşte" („Tristeţe metafizică"), cu toate că existau alte timpuri şi locuri, unde lumea a fost creată din cele patru stihii ale universului şi „Isus a umblat pe ape". Forţele transcendente au părăsit omenirea, iar profeţii, recurgând la gesturi disperate („Ioan se sfâşie în pustie"), nu fac decât să împlinească jalea eternă a unei lumi damnate să nu mai cunoască **drumul întoarcerii**.

Insuportabil devine, în volumul „La cumpăna apelor" (1933), corul robilor ce se îndreaptă numai spre **soare-apune**, într-un iluzoriu **tren al morţilor**. „O boală anume", secretă, a poeţilor atinge accente paroxistice, strigătele de disperare sună tânguitor şi obsedant, îndemnând doar la o linişte nemeritată; până şi divinul este cuprins de o lene inexorabilă, mişcarea dispărând ca principiu generator de viaţă, arhanghelii îndreptându-se spre vatră. Bătrâneţea sfinţilor reprezintă desuetudinea lumii, în pragul unei morţi premature. Elanul, năzuinţa ascensivă a poetului se încheie cu acest volum. Destinul trece de punctul de inflexiune şi intră în declin, iar **cumpăna apelor** nu poate fi păstrată în eternitatea clipei: chiar şi apa îmbătrâneşte **până-n vale**.

Odată intrat pe panta declinului, sentimentalismul, nostalgia rememorării tinereţii, se declanşează cu o forţă acută în „La curţile dorului" (1938). Fiinţele umane îşi urmează destinul, zăbovind adesea **„lângă blide"**, gata să-şi primească porţia de fericire zilnică, dorind cu nestrămutată încăpăţânare ca **evul de foc** să vină, să-i salveze din determinismul existenţial mizer. **Steaua cunoaşterii** rămâne undeva, sus, intangibilă pentru cei mulţi, rămaşi să pribegească fără scop, pentru că **fiinţa** nu este **eliberată** de **„huma săracă"** („Ani, pribegie şi somn"). Anotimpurile îşi urmează cursul, indiferente la chinul poetului, apropiat din ce în ce mai mult de extravagantul final: nebunul cetăţii bătrâne priveşte timpul curgând, strecurând veninul **trecerii**, la fel de impersonal ca animalele fantastice, **corbul**, ce **„n-a uitat să cetească"** destinul, să-l modifice adică, sau **ciocârlia**, vestind sosirea primăverii vesele. Iar spaţiul terestru rămâne impasibil la clepsidra zeului Cronos, la fel de frumos ca altădată: soarele continuă să bată puternic în **„pădurea de pini"** de la Estoril, tărâm al căldurii, **iezerul** ascunde în el tăcerea de **dinainte de lume**, iar **„boarea atlantică"** se revarsă nestăvilită asupra bisericilor, corăbiilor şi colinelor vreunui târguşor meridional, **„pipăie morile"**. Elementele solare, stăpâne ale întunericului încă dinainte de apariţia omului, din evi îndepărtaţi, se concentrează în coline, ape, mori, catarge, construind **sarcofage** unde „Ard în lume orele" („Coasta soarelui").

În „Nebănuitele trepte" (1943) şi în poemele grupate în „Vârsta de fier" (1940-1944) se urmează aceeaşi structurare a materiei: **muntele** este locul unde toţi tind să ajungă, unde minunile devin posibile; **valea**, prin contrast, este un tărâm al pieirii, loc unde condamnaţii îşi ispăşesc pedeapsa, aceea de a se fi născut oameni, după ce au pierdut Paradisul; salvarea vine atunci când un sfânt guvernează valea, devenind călăuzitor: „Fericită-i acum numai valea ce are un sfânt!/ Un sfânt de la care umanele umbre să-nveţe/ cum trebuie între pământ şi tărie să stea./ Un sfânt neclintit care cată mereu la aceeaşi stea/ şi-n spaima de pretutindeni/ nu-şi absoarbe în trup aureola." („Vârsta de fier"). **Spaima** ce bântuie valea este fără îndoială una existenţială, dată de efemeritatea existenţei umane, neapărată în faţa dezastrelor şi a vitregiilor decât de aureola împrăştiată în jur de **sfânt**. **Lumina** este iarăşi factorul ce înalţă, împrăştie slava

Scanned with OKEN Scanner

de deasupra, din cer, receptată ca de petalele unei flori, se deschide în **albie**, în **vatră**, florile însele sunt emanaţii venite din acel spaţiu subteran, mult mai apărat decât cel uman. Se vede cum, dintre nivelurile existente ale lumii, doar cel intermediar este şi cel mai catastrofic, hrănit de sevele luminoase atât ale tărâmului inferior, cât şi ale celui uranic.

„Mirabila sămânţă" (1960) aparţine aceluiaşi regn solar, ducând la apariţia vieţii, la eliminarea nefastului, a nemişcării, reprezentând, în poezia lui Lucian Blaga, o resurecţie a optimismului. **Floarea**, rezultată prin plantarea **seminţei** într-un sol roditor, este simbol al ascensiunii spre nemurire, demers de părăsire a lumii intermediare, inferioară prin lipsă de elan vital. Plantată în teren fertil, sămânţa resuscită erosul, poate duce la apariţia cuplului adamic: „Căutăm pământul unde/ mitic ne-alcătuim/ Ochi ca oameni să deschidem/ dar ca pomii să-nflorim" („Bunăvestire pentru floarea mărului"). **Seminţele** răspund întrebărilor puse neantului, incapabil să prescrie coordonate eterne pentru fiinţa umană. Singura scăpare în faţa destinului necruţător este **forţa germinativă**, conservând tinereţea naturii, a spicelor ce tânjesc după lumina lumii, magice ca în povestirile celtice, generatoare de viaţă („Cântecul spicelor"). Poetul nutreşte tainice dorinţe, figurate în prezenţe ale elementului feminin şi după moarte, drept mijloc de transcendere a materialului, menite să-i conserve memoria: „Viori sunt femeile,/ Tremur în palme răsfrânt/ Le slăvesc şi le cânt/ pentru sfârşitul de drum/ ce-l au în pământ" („Viori aprinse, femeile").

Manualele CORINT 1, EDP

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

Repere analitice

SPECIA LITERARĂ:

- **meditaţie** pe tema cunoaşterii, sub formă de **monolog liric**;
- situată la începutul primului volum de versuri al lui Blaga, „Poemele luminii" (1919), poezia este o **artă poetică**, prin care, sub influenţa ideilor filozofice proprii, poetul îşi defineşte universul liric şi metodele de creaţie.

TEMELE POEZIEI:

- Lucian Blaga pune în antiteză două moduri de cunoaştere a lumii, pe care le va defini mai târziu în studiile sale filozofice, îndeosebi în „Trilogia cunoaşterii":

- **cunoaşterea paradisiacă**, raţională, limitativă, prin care misterele lumii sunt numai parţial revelate;

- **cunoaşterea luciferică**, prin care se potenţează misterul, sporind, în plan poetic, frumuseţea lumii;

- „«Cunoaşterea luciferică», prin actul iniţial, consideră obiectul său despicat în *două*, într-o parte care *se arată* şi într-o parte care *se ascunde*. Obiectul cunoaşterii luciferice e totdeauna «un mister» care de o parte *se arată* prin semnele sale şi de altă parte *se ascunde* după semnele sale [...]. Prin cunoaştere paradisiacă se statornicesc poziţiile liniştitoare, momentele de stabilitate vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseşi, ale spiritului cunoscător". („Trilogia cunoaşterii", „Cunoaşterea luciferică").

- temei cunoaşterii i se conexează teme subiacente, sugerate prin metafore-simbol: creaţia, viaţa, iubirea, moartea, şi motive poetice: motivul lunii, al nopţii, orizontul misterului.

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURA POEZIEI:

- **construcția exterioară**:

- cele 20 de versuri sunt dispuse într-o singură strofă; **titlul** este reluat în primul vers, pentru accentuarea ideii poetice, având, în același timp, rol de **incipit**;

- titlul și incipitul anunță atitudinea poetului față de aspectele esențiale ale cunoașterii, susținută și în versurile următoare, prin verbe de negație, „nu strivesc", „nu ucid", apoi prin afirmații, „sporesc", „îmbogățesc", „iubesc";

- **construcția lingvistică**:

- este folosit versul liber, cu măsură variabilă (între 4-5 și 11-12 silabe), de unde rezultă o structură asimetrică a poeziei; în prima ediție, Blaga acordă atenție „arhitecturii" textului poetic, prin simetria axială a „arhitecturii" textului poetic (după *techno-paegnia* cultivată de Teocrit și de Simias din Rhodos sau după *carmina figurata* latină), în mijlocul întregului poem punând versul 9, „dar eu", care fixează eul liric în centrul procesului de cunoaștere;

- textul este constituit numai din două unități frastice, cu o ritmică interioară complexă (îmbinare de trohei, iambi și amfibrahi), Ycare dă fluiditate meditației poetice;

- **construcția internă** (câmpul imaginar):

- conținutul poetic se constituie pe baza **metaforei revelatorii** dominante, „corola de minuni a lumii", care subsumează semantic sensurile metaforelor-simbol „flori", „ochi", „buze" și „morminte" și al metaforelor plasticizante „vrajă", „nepătruns", „zare", „largi fiori de sfânt mister";

- Lucian Blaga aplică propria teorie a metaforei, din „Geneza metaforei și sensul culturii", distingând între **metafore plasticizante**, ce provin din domeniul lumii reale, și **metafore revelatorii**, care sporesc semnificațiile în zonele profunde ale transcendentului și ale tainelor universului;

- se pune astfel în evidență „cunoașterea luciferică", întemeiată pe orizontul misterului, pe „întunecata zare" stăpânită de „largi fiori de sfânt mister", câmp imaginar de profundă complexitate, în care poetul expresionist își creează spațiul poetic din potențarea tainelor lumii în „taine și mai mari", aflate sub semnul metaforelor revelatorii;

- metaforele plasticizante „întunecata zare" și „largi fiori de sfânt mister" dezvoltă viziunea unicității perfecte a lumii, sub semnul fiorului cosmic; antiteza între cele două tipuri de cunoaștere, semnificate prin metafore, „lumina mea" și „lumina altora", potențează ideea că imaginarul poetic este mult mai vast decât câmpul „cunoașterii paradisiace", limitat, înscris în norme obiective ale determinărilor științifice;

- metaforele-simbol au un rol distinct în nuanțarea câmpului imaginar: „florile" reprezintă elementul vegetal, punctul prim, esențial în propagarea și regenerarea vieții, speranța într-o nouă viață, elanul ascensiv, depozitar al energiilor solare; „ochii" semnifică orizontul cunoașterii, puntea de legătură cu lumile ascunse; „buzele" sunt elementul spiritual, dragostea; „mormintele", trecerea spre neființă, spre imaterialitate, semnifică lumea de dincolo;

- dincolo de aceste elemente simbolice, se clădește marele orizont de mistere dintr-un spațiu transcendent, impenetrabil pentru cunoașterea umană.

Comentariu literar

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii" face parte din primul volum de versuri al lui Lucian Blaga, „Poemele luminii" (1919), în care poetul propune o cosmologie bazată pe principiul forței primordiale reprezentate de lumină. Este o meditație lirică pe tema

Scanned with OKEN Scanner

cunoaşterii interzise de **cenzura transcendentă**, o *ars poetica* ce situează naşterea poeziei sub semnul cunoaşterii apofatice, negative, al **minus-cunoaşterii**, prin amplificarea misterului existenţial, a tainelor lumii. Teoretizând, ca filozof, conceptele menţionate, Blaga renunţă, ca poet, „cu bucurie la cunoaşterea absolutului", căci numai aşa, prin poezie, poate să proiecteze „în misterul lumii un înţeles". Blaga se manifestă decis în apărarea necunoscutului ca stare existenţială; pentru **cunoaşterea luciferică**, misterul este bunul cel mai de preţ: lumea denudată, cunoscută în detaliu, profană prin manifestările ei, devine **banală**, la fel de plictisitoare ca o carte citită de zeci de ori: „«Cunoaşterea luciferică», prin actul iniţial, consideră obiectul său despicat în *două*, într-o parte care *se arată* şi într-o parte care *se ascunde*. Obiectul cunoaşterii luciferice e totdeauna «un mister» care de o parte *se arată* prin semnele sale şi de altă parte *se ascunde* după semnele sale [...]. Prin cunoaştere paradisiacă se statornicesc poziţiile liniştitoare, momentele de stabilitate vegetativă şi orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseşi, ale spiritului cunoscător." („Trilogia cunoaşterii", „Cunoaşterea luciferică"). Poetul alege partea ascunsă a lumii, creatoare de mister şi de poezie, **universul** păstrându-şi prin urmare micile sau marile lui taine, **neîntinat** prin **cunoaşterea profană**, pozitivistă, a omului modern. **Teoria minus-cunoaşterii** a lui Blaga, negaţia cunoaşterii este de fapt îndemnul spre o cunoaştere mult mai adâncă, în care lucrurile nu sunt sortate şi numerotate cu cifre de către un harnic matematician. Limitele raţiunii, ale logicii, au fost exprimate de Immanuel Kant în „Critica raţiunii pure" şi derivă din categoriile folosite. Legendele germanice spun că omul beneficia, înainte de a părăsi Paradisul, de „**cunoaşterea originară**", de „Urerlebniss", dar, culme a ironiei, a fost păcălit cu introducerea Logosului de către zeii malefici, conduşi de Loki, fiind osândit, ca atare, la viaţă scurtă, la boli şi neputinţă. De atunci, misticii luptă pentru a înfrânge raţiunea generatoare de rele, obstacol ce se opune proiecţiei umane în infinit. Cunoaşterea are la Blaga o dimensiune transcendentă, ce se stabileşte prin pierderea în necunoscut, amplificându-se în „zona fanicului", în „zona crypticului". Până şi ideea de a supune lumea unui proces de banalizare, prin înscrierea ei în serii de ecuaţii, de multe ori false şi cu o valoare relativă de adevăr, pare a fi sortită eşecului. Valoarea de adevăr, de profundă cunoaştere a lumii, nu poate veni decât din protejarea acestor mistere: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ şi nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea/ în flori, în ochi, pe buze ori morminte". Titlul şi primul vers al poeziei stabilesc de altfel factorii extremi implicaţi în acest gen de cunoaştere, **eul poetic** şi **lumea infinită a misterului**, figurată metaforic prin „corola de minuni a lumii", adevărată „pădure de simboluri" a universului poetic blagian. Necunoscutul, pragul unde intervine **cunoaşterea transcendentă**, este sugerat de Blaga prin simboluri cuprinzătoare, deopotrivă plastice şi de maximă generalitate: „flori", „ochi", „buze", „morminte". Enumeraţia, procedeu de amplificare a viziunii poetice, compusă din elemente heteroclite, constituie o modalitate de a se construi, din părţi disparate, realitatea complexă a lumii.

Blaga afirma în „Ştiinţă şi creaţie" (1942): „«Orizontul misterelor» corespunde ca un mare «negativ» – transcendenţelor... Kant a prezentat, în esenţă, **structurile «ştiinţei»** în funcţie exclusivă de acel tip de cunoaştere, pe care noi îl atribuim numai fiinţei umane **incomplete** ca atare, adică fiinţei umane, **care există cu precădere în orizontul lumii date, şi în vederea autoconservării sale**... Printr-o figură ca aceasta ilustrăm pozitivismul pur al lui Mach, neopozitivismul, ficţionalismul lui Vaihinger, care toate înţeleg **lumea datelor sensibile** ca singura „realitate" („Două tipuri de cunoaştere"). Ele n-ar fi factori de structură, ci „produse" mai mult sau mai puţin efemere ale inteligenţei creatoare. „Corola de minuni a lumii" reprezintă în schimb darul mitic, punctul dezvoltării în care trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

ajungă omul, lăsat drept moştenire din partea Necunoscutului. El trebuie protejat, nu distrus prin „**cunoaştere paradisiacă**". Sensul poeziei, **expresionist**, de cunoaştere prin **mister**, este esenţa operei poetice a lui Blaga, afirmată, sub formă de artă poetică, în această poezie, care deschide volumul de debut, „Poemele luminii". Regula transcendentului ar putea reprezenta infinitatea: necunoscutul, redat prin metaforă, „întunecata zare", copleşită de fiorul transcendenţei, altă metaforă, „largi fiori de sfânt mister", se transformă în spaţiu vast, întins, inexplorabil; poetul sporeşte misterul, prin lumina sa, comparată cu o forţă cosmică, primară, creatoare, lumina lunară, reminiscenţă din legendele vechi celtice: „dar eu,/ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină –/ şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna/ nu micşorează, ci tremurătoare/ măreşte şi mai tare taina nopţii,/ aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ şi tot ce-i nenţeles,/ se schimbă-n nenţelesuri şi mai mari/ sub ochii mei".

Motivul lunii, care domină universul poetic eminescian, este şi aici un factor potenţator de mister şi de cunoaştere, cu aceeaşi forţă de cuprindere, orientată, de astă dată, nu spre orizontul cosmic, infinit, al aştrilor, ci către penumbra intermundiilor, a tainelor profunde din infinitul mic, materializate simbolic „în flori, în ochi, pe buze ori morminte". Împrumutând din lumina lunară („eu cu lumina mea sporesc a lumii taină"), poetul oficiază el însuşi un act de creaţie, complementar creaţiei originare, săvârşită sub semnul exploziei de lumină. Nu este însă una devastatoare, ci „tremurătoare", subtilă, creatoare de mister şi de valori estetice, profund umane; „lumina altora", încredinţată cunoaşterii limpezi, „paradisiace", excesiv raţionale, se dovedeşte brutală, „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric", anulează şansa unei noi creaţii. Antiteza dintre cele două feluri de cunoaştere, **paradisiacă şi luciferică**, figurate prin metafore, „lumina altora", lipsită de potenţe creatoare, şi „lumina mea", este ireductibilă. „Lumina mea" este generatoare de mister, „lumina altora" doar determină drumuri fără întoarcere, conduce la inaptitudinea creaţiei, la deriziune şi inutilitate. Antiteza dintre cele două atitudini se stabileşte prin negaţii: „nu strivesc", „nu ucid", „nu sugrum" şi „sporesc", „îmbogăţesc", „iubesc". Vraja cunoaşterii se destramă sub efectul ştiinţei ineficiente, „voioase" în sens nietzscheean, limitatoare, sortindu-l pe om la moarte spirituală, condamnându-l la neant. Întunericul este astfel, la Blaga, ca şi la poeţii romantici, magma primordială, din care se modelează, prin „Fiat lux!", **prin lumină**, lumea, dar şi sursa unei inepuizabile inspiraţii poetice, cultivată şi menţinută **prin iubire**, „căci eu iubesc/ şi flori şi ochi şi buze şi morminte".

Corola de minuni a lumii este o metaforă complexă, revelatorie, chiar în sensul dat de Blaga acesteia, care păstrează puritatea originară a cunoaşterii, varietatea infinitelor forme ale frumosului. Însăşi existenţa omului se interferează cu aceste umbre de întuneric şi de lumină, sporind ansamblul de mistere al universului. Este un univers umanizat, al tainei şi al speranţei, fragil ca şi fiinţa umană din care emană, gata oricând să fie spulberat prin intervenţia brutală a raţiunii. Metaforele-simboluri din partea vizibilă a acestui univers sunt şi ele semne ale fragilităţii, puternic încărcate semantic, terminale ale unor imense zone ale misterului, care invită la infinită cunoaştere. **Ochii** sunt un simbol al acestei neîncetate tentative de descifrare a misterelor, poarta de legătură cu celălalt tărâm, punctul de transcendenţă cu lumea misterelor, ca şi fântâna, ochi magic în care „foste mume/ îmi ţin oglindă". **Florile**, „un simbol al stării primordiale, edenice" (Ion Bălu), sunt punctul maxim de revelaţie a misterului, de împlinire a formelor, sublimul din preajmă, formă extremă a frumosului, esenţe transpuse în materializări perisabile, supuse fanării, marii treceri, ca şi destinele umane, prezente în versul final printr-un cuvânt neîndurător, **morminte**, dincolo de care se întinde cel mai impenetrabil mister. De fapt, **buze** şi **morminte** mărginesc

Scanned with OKEN Scanner

secvența de timp a trecerii umane, naștere, iubire, moarte, naștere din lumină și întoarcere la „Mumele sfintele –/ luminile mii,/ mume sub glii" („Epitaf").

Pe acest traseu al descifrării misterelor, forma poetică a textului este firească, nesupusă niciunei constrângeri, fapt remarcabil de altfel în toată poezia lui Lucian Blaga. Măsura versurilor este greu previzibilă, ca și spațiile tainice în care se cufundă cunoașterea luciferică, redând căile ei sinuoase. Un vers central, de numai două silabe, „dar eu", situează eul poetic, agentul cunoașterii, în centrul acestui imens ansamblu al tainelor. Ritmul versurilor urmează și el intensitatea stărilor revelatorii, răgazul contemplării formelor extatice ale materiei simbolizate și fermitatea concluziilor, a trecerii la alte orizonturi cognitive. Ritmul sugerează aproape muzical imersiunea în spații profunde, până la luminile originare. Blaga însuși imită astfel actul creației primordiale, poezia fiind o mică parte dintr-o astfel de cosmogonie.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 1)

Ex. 1/ p. 165. Analizați lexicul poeziei lui Blaga, ținând seama de următoarea opinie: „Un lexic variat, mister, taină, nepătruns, marea, neantul, miracolul, neînțelesul, tăcerea etc. atestă prezența permanentă a acestui termen de referință: «mister», care se află deopotrivă îndărătul și în afara eului poetic." (Ștefan Augustin Doinaș).

Lucian Blaga transferă în câmp imaginar o atmosferă profundă a misterului, folosind cuvinte din sfere semantice diferite: „flori", „buze", „morminte", „vrajă", „zare". Poetul operează cu interferențe de registre stilistice, specifice domeniului filozofic și imaginarului poetic, într-o permanentă trecere de la negativ la pozitiv și invers, pentru a reduce dihotomia universului material și a accede într-un alt spațiu, nemărginit, în care eternitatea poate fi mai ușor regăsită sau măcar imaginată, prin acei „largi fiori de sfânt mister" care traversează câmpul poetic.

Cele patru simboluri dominante ale textului, „flori", „ochi", „buze" și „morminte", constituie elemente ale spațiului spiritual în care se mișcă poetul. Adverbul de întărire „și" accentuează, prin aglomerare, legătura dintre aceste patru elemente, păstrând totuși și sensul principal de conjuncție, care alcătuiește o **enumerație** plină de semnificații. Aici enumerația constă în repetarea unor imagini-simbol: „florile", elementul vegetal, punctul prim, esențial în propagarea și regenerarea vieții, speranța într-o nouă viață, elanul ascensiv, depozitar al energiilor solare, „ochii", orizontul cunoașterii, puntea de legătură cu lumile ascunse, „buzele", elementul spiritual, dragostea, „mormintele", trecerea spre neființă, spre imaterialitate, semnificând lumea de dincolo. Rolul enumerației este de a augmenta imaginea poetică. Fiecare dintre simbolurile enumerate mai sus are o funcție bine precizată: „ochii" reprezintă poarta de intrare în absolut, poate deschiderea spre o altă lume, „buzele" reprezintă iubirea, opusă morții, „mormintele" semnifică istoria, soarta efemeră a omului pe pământ, în timp ce „florile" înseamnă forța regenerativă, dătătoare de nou.

Dincolo de aceste elemente simbolice, se clădește marele orizont de mistere dintr-un spațiu transcendent, impenetrabil pentru cunoașterea umană. Misterul e potențat de „corola de minuni", văzută ca un factor de concentrare a esențelor lumii. Neînțelesul, tăcerea, umbra, taina se înlănțuie într-un mister și mai mare, reflectat în lumea înconjurătoare, abstrasă, în profunzime, cunoașterii raționale.

Ex. 2/ p. 165. Imposibilitatea efectivă de a atribui o accepție rațională tainelor neștiute ale realității, de a le cuprinde cu mintea, sporește, în schimb, aptitudinea

Scanned with OKEN Scanner

poetului de a le îmbrățișa cu inima, cu „iubirea". Analizați, din această perspectivă, semnificațiile antitezei atât de des configurate între: a) *„lumina mea"*; b) *„lumina altora"*.

Blaga vorbește, în operele sale filozofice, despre două tipuri de cunoaștere: cunoaștere negativă, **„luciferică"**, ce presupune nelimitare, teamă, aventură, și cunoaștere **„paradisiacă"**, însemnând limitare, frânare a aspirațiilor, construire a unui univers închis, excesiv rațional. „Lumina mea" este simbolul primului tip de cunoaștere, ce trece dincolo de granițe, „lumina altora" reprezintă cunoașterea schematică, limitată de hotare inaccesibile.

Lumina are, în viziunea lui Blaga, o valență dublă: există o lumină pozitivă, care determină cunoașterea transcendentă, luciferică, și o lumină negativă, care instituie, paradoxal, cunoașterea de tip pozitiv, „paradisiacă", rațională și ineficientă. O astfel de dihotomie a luminii există și în „Biblie", pentru că, uneori, demonii pot apărea însoțiți de o lumină aparent pozitivă, extrem de puternică. Opoziția dintre „lumina mea" și „lumina altora" constituie însăși esența antitezei între cele două tipuri de lumină, de revelare a lumii, de cunoaștere.

„Eu" este transfigurarea poetului, opusă cunoașterii celorlalți, care ignoră latura de „sfânt mister" a lumii, chiar dacă, pentru omul comun, aceasta este inaccesibilă. Eul liric se află în antiteză cu „lumina altora" care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric" și nu revelează adevărata dimensiune a tainelor. Asistăm la o dihotomie amplificată în spațiul cognitiv și poetic între **poet** și **ceilalți**, oamenii comuni, lipsiți de imaginație sau cu un spirit mecanicist prea avansat, care nu pot să se desprindă de suprafața lucrurilor, și între **„lumina mea"** și **„lumina altora"**, din care se dezvoltă cele două tipuri de cunoaștere.

Lumina cunoașterii transcendente se situează dincolo de limitele rațiunii, instrument atât de lăudat de spiritul pozitivist modern, dar incapabil să deceleze punctele rămase albe pe harta cognitivă a lumii. Lumina care îmbogățește zarea întunecată se conturează ca un instrument al cunoașterii orizontului de mister al lumii lipsite de orice determinare logică, conducând la un principiu superior de organizare a creației universale.

Ex. 2/ p. 165. Explicați metaforele complexe pe care le creează poetul în versurile: a) „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"; b) „...eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte."

„Corola de minuni a lumii" este simbolul cel mai profund al infinitului mic, alcătuit dintr-o „corolă" de mistere, „de minuni" inaccesibile omului comun. Încercarea de profanare, prin cunoaștere pozitivă, a simbolurilor profunde ale vieții nu face, în viziunea lui Blaga, decât să protejeze și mai mult lumea eternă a miraculosului, care nu poate niciodată fi pus în evidență, observat. Din orizontul profund al tainelor răzbat la suprafață simboluri ce se traduc în „flori", „ochi", „buze", „morminte", cuprinzând biologicul, cunoașterea, forța iubirii și miracolul vieții, care pot înfrânge moartea. Moartea este cea mai mare taină, un fenomen situat dincolo de înțelegerea umană. În acest orizont semantic, protejarea misterului este un deziderat major al poetului aflat în căutarea splendorilor universului ascuns.

„Corola de minuni a lumii" poate sugera mănunchiul de mistere ce nu trebuie tulburat, „sugrumat" prin mijloacele unei cunoașteri violente, pozitiviste. Elementele constitutive, cu valoare de simbol, sunt: „flori", „buze", „morminte", „ochi", cu semnificații ample, analizate în comentariul de bază. Cunoașterea apofatică, negativă, sugerată de poet, este benefică, întrucât nu tulbură lumea de dincolo, nu o maculează cu reziduuri ale unei gândiri imperfecte. „Corola de minuni a lumii" reprezintă ceea ce nu poate fi atins, inefabilul, transcendentul ce nu poate fi cunoscut, străjuit de o **cenzură transcendentă**.

Scanned with OKEN Scanner

Acesta se poate numai aproxima, intui pe cale poetică, prin „corola de minuni a lumii", o proiecție metaforică a universului înalt în lumea comună.

Ex. 1/ p. 166. Poetul „simte" palpitând sufletul lucrurilor. Ce semnificații atribuiți intenției poetului de a nu „strivi", a nu „ucide" și de a nu „sugruma" tainele întâlnite în calea sa?

Prin intenția declarată în incipitul poeziei, cu valoare de artă poetică, „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii/ și nu ucid/ cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc/ în calea mea", poetul se instituie ca un factor de apărare a misterelor ascunse, a universurilor concentrice pierdute „în adâncimi de întuneric", în lumea eternă a increatului primordial. Poezia dezvoltă viziunea unicității perfecte a lumii, sub semnul fiorului cosmic, reprezentat de acei „largi fiori de sfânt mister" ce sugerează profunzimile nebănuite ale universului, aflate dincolo de „întunecata zare", simbol al transcendentului generat de gândirea divină. Implicit se sugerează posibilitatea de a reconstrui lumea în noi tipare, într-o nouă ordine, similară cu puterea de transcendere a gândului de natură divină sau arhetipală, cu realitatea lumii de dincolo de cunoaștere. Lucian Blaga consideră că acest univers al lumii de dincolo, plin de mister, este mult mai vast decât câmpul „cunoașterii paradisiace", limitat, înscris în norme obiective ale determinărilor științifice, opuse celor poetice.

„Întunecata zare" este numai o limită a cunoașterii comune, dincolo de care se intuiește altă structură a lumii, într-un ansamblu de sfere concentrice, închise una în cealaltă, comunicând însă prin potențele maxime ale misterelor. Determinarea („corola de minuni") „a lumii" conturează numai suprafața vizibilă a imensului aisberg al tainelor, dând naștere ideii de graniță a cunoașterii primare, de lume conturată într-o formă vizibilă, perceptibilă senzorial, prin splendori ale formelor reprezentabile material. „Tot" („ce-i nențeles") reprezintă lumea profundă, situată dincolo de cunoaștere, infinitatea puterii de transcendere a limitelor cognitive.

Rostul adânc al lumii este de a rămâne necunoscută, de a nu putea fi determinată în profunzime. Lumea își schimbă caracterul incognoscibil în unul și mai profund, urmând parcă o lege a ilogicii, misterele amplificându-se prin mistere și mai mari, astfel dobândindu-se armonia perfectă a întregului: „așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfânt mister/ și tot ce-i nențeles/ se schimbă-n nențelesuri și mai mari". „Întunecata zare" este orizontul infinit al tainelor ce se oferă ființei umane, ca poartă de evadare din banalitatea existenței comune. Aceste „nențelesuri și mai mari" constituie tocmai rezerva de imprevizibil a universului, disponibilități pe care le poate oferi o lume transcendentă.

Fațetele lumii ascunse sunt apărate, prin metafora revelatorie, de poetul aflat în căutarea unui Sfânt Graal al Logosului creator de lume și de viață. Întregul univers se supune unor legi misterioase, creatoare de constante cosmice, „diferențialele divine" de care vorbește Lucian Blaga în scrierile sale filozofice. În mod voluntar, prin cunoaștere luciferică, poetul caută misterul și îl protejează în același timp. Pentru el, „sfântul mister" este chiar esența lumii ascunse, a universului sublimat la rang de esență divină.

Manualele HUMANITAS, EDP

LUMINA

Cosmogonia blagiană stă sub semnul luminii, metaforă dominantă a poeticii sale, idee în genere diferită de cele relevate de mitologiile vechi sau de poezia eminesciană, care imaginează nașterea lumii din întunericul primordial. Forță primară a lumii, adusă în atenția științei de la începutul secolului XX prin teoria relativității a lui Einstein, pe care

Scanned with OKEN Scanner

Blaga se pare că a cunoscut-o, „lumina creată în ziua dintâi" edifică arhitectura enormă a universului, structurată pe niveluri corespondente, pulsând de energie: „Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd,/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ din lumina aceea-nsetată adânc de viață?". Lumina este un liant al sufletului uman cu natura primă, cu începuturile. Prima zi a cosmosului pe cale de a se naşte se află într-o ascendență divină, într-o perfectă conexiune cu sacrul şi cu întregul.

Viziunea cosmogonică a lui Blaga se opune celei eminesciene, universul primar izbucnind într-o imensă revărsare de lumină şi de energie, care pune în mişcare imensa maşinărie a timpului şi a spațiului: „Nimicul zăcea-n agonie,/ când singur plutea-n întuneric şi dat-a/ un semn Nepătrunsul:/ «Să fie lumină!»// O mare/ şi-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a-n clipă:/ o sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi,/ o sete de lume şi soare.". Forța germinativă a universului, desprinsă din Cuvântul primordial, identificată de Blaga în lumină, generează o imensă sete de viață, „de păcate, de doruri, de avânturi, de patimi,/ o sete de lume şi soare".

Lumina primordială s-a degradat cu trecerea timpului, ca în orice proces entropic: „Dar unde-a pierit orbitoarea/ lumină de-atunci – cine ştie?// Lumina, ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd – minunato,/ e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi.". Lumina originară, transcendentă, ce se aprinde în simțirea poetului, e o sursă de revitalizare a ființei, sub semnul dragostei, al sentimentului erotic proiectat la scara întregului univers. Ființa iubită ia astfel înfățişare de oglindă cosmică, receptacul al semnelor primare ale lumii, simbol al purității şi al armoniei începuturilor.

Lumina feminizată, întruchipată în femeia iubită ca o alcătuire de raze, devine o cale de legătură cu realitatea primordială, pe care poetul o descoperă revărsată în întreaga sa ființă. Prin structura strofelor (prima şi ultima, discurs liric adresat iubitei, a doua şi a treia, tablou cosmogonic antitetic celui eminescian din „Scrisoarea I", strofa a patra, o interogație retorică ce reia cosmogonia în plan erotic) şi prin profunzimea metaforelor, poezia „Lumina" este, ca şi „Izvorul nopții", un elogiu adus ființei iubite, proiectat la dimensiuni cosmice.

TEME ŞI MOTIVE:

- **Existența apriorică a lumii**, într-o stare de nemişcare temporală, de încremenire în forme.
- **Cosmogonia** sub semnul luminii, văzută ca singurul principiu generator de lume, lumina dumnezeiască dând naştere unui întreg univers.
- **Lumina, factor eonic în edificiul universului**: lumina generează materialitatea lumii şi vitalitatea ființei, fiorul adânc al trăirii.
- **Lumina, factor al mişcării eterne**: lumina, ca mişcare ondulatorie universală, nu se opreşte niciodată.
- **Potențarea metaforică a tainelor** originare, în care se identifică factorul prim al luminii.
- **Renaşterea, recrearea lumii prin dragoste**, sentiment sublim care mai conservă "ultimul strop" din lumina originară.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 1/ p. 142. Citiți textul de mai jos şi observați ce anume preia Blaga din viziunea biblică asupra Genezei.

„La început, a făcut Dumnezeu cerul şi pământul.

Scanned with OKEN Scanner

Şi pământul era fără chip şi pustiu; şi întuneric era deasupra adâncului, iar Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor.

Şi a zis Dumnezeu: «Să fie lumină!» Şi s-a făcut lumină.

Şi a văzut Dumnezeu că lumina este bună; şi a despărţit Dumnezeu lumina de întuneric.

Şi a numit Dumnezeu lumina ziuă şi întunericul l-a numit noapte. Şi a fost seară şi a fost dimineaţă: ziua întâia." („Vechiul Testament", „Geneza", „Facerea", 1.2-1.5., trad. de preoţii Gala Galaction şi Vasile Radu).

Din mitologia creştină, Lucian Blaga preia motivul luminii (dominant de altfel în lirica sa), care dă „chip" creaţiei divine şi înlătură nimicul, vacuumul spaţial, creaţia reală, autentică desăvârşindu-se, cu alte cuvinte, sub semnul luminii. Temporalitatea însăşi se naşte din lumină: „Şi a fost seară şi a fost dimineaţă: ziua întâia".

Dumnezeu instituie, prin cuvântul prim al lumii, „Să fie lumină!", naşterea lumii din haos şi din întuneric, din legile stohastice ale eternităţii, văzute ca un punct originar al naşterii legilor fizice. Lumea se naşte din lumină, dând formă şi mişcare unui spaţiu primordial. Universul se supune principiului ordonator al luminii, regulilor înscrise în registrele cele mai ascunse ale materiei şi ale spaţiului-timp.

Manualul EDP

DAŢI-MI UN TRUP, VOI MUNŢILOR

Poezia „Daţi-mi un trup, voi munţilor" face parte din volumul „Paşii profetului" (1921) şi dă un suflu liric impetuos vitalismului expresionist, puterii lăuntrice dezlănţuite de „straşnicul suflet" al poetului, care îşi cere o materialitate pe măsură, depăşind-o, în propensiunea sa către absolut, cu mult pe cea trecătoare, terestră: „Numai pe tine te am trecătorul meu trup/ şi totuşi/ flori albe şi roşii, eu nu-ţi pun pe frunte şi-n plete,/ căci lutul tău slab/ mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet/ ce-l port.". Poetul nu cade în extazul laudei inutile pentru „lutul slab" al trupului uman, nu-i pune pe frunte coroană de „flori albe şi roşii", în baza aceleiaşi antinomii ireductibile între alcătuirea fizică precară, efemeră şi o energie vitală desprinsă dintr-o dezlănţuire dionisiacă, nietzscheeană a fiinţei.

Trupul nou, cel dorit cu frenezie, reprezintă o extensie cosmică a fiinţei, într-un strigăt vital, biruitor, **der Schrei**-ul expresionist, izvorât din adâncurile firii umane. Întruparea combină elemente ale perenităţii, telurice şi neptunice: „Daţi-mi un trup/ voi munţilor,/ mărilor,/ daţi-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!/ Pământule larg fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năprasnice inimi,/ prefă-te-n lăcaşul furtunilor, cari mă strivesc,/ fii amfora eului meu îndărătnic!". Proiecţia enormă a eului liric transformă mersul poetului printre aştri într-un **dans cosmic**, dionisiac: „Prin cosmos/ auzi-s-ar atunci măreţii mei paşi/ şi-aş apare năvalnic şi liber/ cum sunt,/ pământule sfânt.". Omul cosmic dobândeşte o măreţie titanică, repetând întrupările mitologice ale unui panteism planetar şi depăşind condiţia efemeră a corpului muritor; prin iubire, extinsă la dimensiuni astrale, comuniunea cu universul e totală, figurată prin hiperbole şi simboluri memorabile: „Când aş iubi,/ mi-aş întinde spre cer toate mările/ ca nişte vânjoase, sălbatice braţe fierbinţi,/ spre cer/ să-l cuprind,/ mijlocul să-i frâng/ să-i sărut sclipitoarele stele.". Iubirea, sentiment de profundă contopire cu neptunicul şi cu uranicul, reprezintă, pentru acest *homo cosmicus*, energia primară a universului.

Sentimentele antinomice ale acestui trup extins la dimensiuni cosmice au şi potenţialul unor scenarii terifiante: „Când aş urî,/ aş zdrobi sub picioarele mele de stâncă/ bieţi sori/ călători/ şi poate-aş zâmbi.". Iubirea şi ura, sentimente contrare, cu efecte sublime sau devastatoare, transfigurează binele şi răul ca dimensiuni antitetice ale oricărei geneze, poetul

Scanned with OKEN Scanner

apărând, în proiecția sa expresionistă, într-o ipostază demiurgică, repede înfrântă, în finalul poeziei, de realitatea ființei efemere a omului: „Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup.". Versul alb, fără extensii figurate, începând cu o conjuncție adversativă, neînsemnată, care frânge marele elan dionisiac, închide brusc poezia, spațiul iluziilor celui care suferă la nesfârșit consecințele căderii îngerilor damnați.

Manualul EDP

GORUNUL

Spațiul ocupă, prin simbolistica lui, un rol esențial în filozofia și poezia lui Lucian Blaga. Există un spațiu mioritic, „matricea stilistică" a poporului român, bisericile ortodoxe au o anumită formă, oferind o perspectivă sofianică spre divinitate, tradiționalismul se observă în îmbinarea simplă a caselor, prin urmare și copacii, esențele de arbori, ca și în poezia eminesciană, reprezintă o simbolistică profundă. Viața este o „mare trecere" prin lumină, spune poetul ardelean, iar tema neființei îl preocupă în mod esențial. Timpul trece încet și sigur, cum se întâmplă în poezia „De profundis": „Încă un an, o zi, un ceas –/ și drumuri toate s-au retras/ de sub picioare,/ de sub pas./ Încă un an și-un vis și-un somn –/ și-oi fi pe sub pământuri domn/ al oaselor ce drepte dorm.". „Nimicul-marele" (poezia „Din adânc") cutremură mintea poetului, el este **le néant** al lui Jean-Paul Sartre din „L'être et le néant", neantul egalizator, dincolo de care nu mai există nimic, decât legile haotice, salvarea, prevăzută de toate mitologiile lumii, îi este refuzată omului în epoca modernă. Această sintagmă, „Nimicul-marele" poate duce cu ideea la cosmogonia modernă, după care energia este concentrată în vid, în haosul primordial.

Poezia „Gorunul" face parte din „Poemele luminii" și este o **elegie pe tema morții** inevitabile, care se vestește prin sunete funebre, venite din depărtări misterioase: „În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn/ cum bate ca o inimă un clopot". Gorunul este „copacul primordial al spațiului nostru poetic" (Mircea Vaida), un zeu silvan, ipostaziat în stare vegetală, sub ochii căruia vin și pleacă de pe lume mii de generații. Este un *axis mundi* prin care urcă în transcendent, ca pe o Coloană a infinitului, sufletele morților. Atemporalitatea gorunului aduce aminte de legendele eminesciene, după care codrul este vrăjit, el însemnând de fapt zeii daci, retrași, sau supușii acestora, ducii daci. Se știe că există o corespondență a riturilor dacice cu cele existente la celți, după cum spunea Mircea Eliade, la ultimii arborele sacru fiind stejarul, în care crește vâscul, ucigașul involuntar al zeului Baldr. Gorunul este tot o specie de stejar, un simbol al vieții eterne, pentru că pădurile negre, fantomatice, constituie o cetate, unde timpul sacru își face simțită prezența și, la fel, încetinirea caierelor zeului-timp, Cronos.

În poezia „Gorunul", ritmul vieții, strecurat printre razele de lumină ale unei iluzorii după-amiezi, urmează, chiar dacă este lent, o anumită temporalitate, înscrisă în ritmurile eterne ale naturii. El poate fi și un îndemn la viață, pentru că, iată, lumea este atât de frumoasă, ea poate fi părăsită pentru nimic, „limpezile depărtări" fiind în acest caz un simbol al zărilor ascunse. Gorunul, cu toată constituția sa nonentropică, precum o ființă situată la limita viului, prin nemișcarea statuară, are totuși o inimă, a cărei bătaie se simte de la mare distanță. Liniștea finală, a morții, manifestată pe fundalul unei subiectivități exacerbate, urmează entropia corpului organic, ce nu se poate opune disoluției elementelor, un proces lent, marcat de acești „stropi de liniște", care coboară parcă din zonele transcendentului. Cuvintele cheie, „stropi de liniște" și „pace", par să apropie poezia „Gorunul" de „Mai am un singur dor" al lui Mihai Eminescu, în care poetul își dorește un **mormânt-leagăn**, aerian, legănat de blânda batere de vânt, sau de bine cunoscuta baladă „Miorița". **Timpul sacru** suferă metamorfoze altfel inexplicabile: își schimbă caracterul linear, devine discontinuu, putând fi cuantificat în stropi. Liniștea se condensează, devine materială, se transformă în „stropi", în semnale ce vin de dincolo de viață, ca în poezia „Liniște". Lemnul este un veritabil material al anihilării, al disoluției organicului: crește din

Scanned with OKEN Scanner

pământ şi se întoarce în pământ. Gorunul face conexiunea cu Geea, cu pământul, îşi trage sevele din el, de aceea cântecul său prevesteşte o ipostază viitoare a poetului transformat în materie anorganică. Durabilitatea lui nu se manifestă decât la nivelul întregului, al entităţii ansamblului vegetal, codrul fiind nemuritor, cum spune Mihai Eminescu: „Tu din tânăr precum eşti,/ Tot mereu întinereşti" („Revedere"). Aici, imortalitatea lemnului se datorează magiei unui timp desprins din axele cosmice ale Creaţiei, poposit în anumite zone unde hierofania se poate produce. Gorunul, ca arbore individual, creşte în el, treptat, scândura ce închide existenţa unei fiinţe, o adoarme, o retrimite în haos, în primordialitate. În liniştea ce se construieşte în jurul celei de-a doua strofe: „de ce mă-nvinge/ cu aripi moi atâta pace", se întăreşte sentimentul unei posibile imortalităţi a sufletului, în care credeau vechii daci. Corpul uzat, năruit de forţele destinului, merită o linişte deplină, un loc în care eternitatea să dăinuiască. Timpul se **acumulează** încet în acest „gorun din margine de codru", printr-un transfer lent al fiinţei în ordinea vegetală, ca într-o oglindă dendromorfă, o oglindă-arbore, motiv extrem de diversificat în lirica populară. Printr-un proces de subtilă empatie, gorunul însuşi, personificat, se antropizează, are constituenţi umani, metaforici, „piept", „inimă" care bate ca „un clopot", dar liniştea timpului ce trece imperturbabil prefigurează liniştea morţii materiale. Sicriul ce creşte simbolic din gorun, semănând cu tablourile lui Salvador Dali, suspendate, („Enigma lui Wilhelm Tell" sau „Ouă moi pe platoul fără platou"), cu excrescenţe stranii, explică, printr-un bizar proces de metempsihoză, transferul sufletului poetului, reîncarnarea lui metaforică într-un element din domeniul vegetal. Conceptul de „pneuma" („suflet"), integrat în regnul vegetal, prin reîncarnare atipică, de origine platoniciană, trimite către adevărurile uitate ale lumii sau neglijate în lumea contemporană.

Din punctul de vedere al versificaţiei, poetul nu foloseşte modelele prozodice clasice: procedeul numit **enjambement (ingambament)** constă în reluarea ideii poetice în versul următor, fără a se marca acest lucru printr-o pauză. Al doilea procedeu poetic este enumerarea prin intermediul lui „şi": „şi mut/ ascult cum creşte-n trupul tău sicriul". Fraza inegală a versurilor şi mişcarea oscilatorie a frazei dau o notă de sinergie evidentă. Poezia se alcătuieşte, de altfel, pe trei planuri: unul **gnoseologic**, al doilea **interogativ** şi ultimul **concluziv**, fapt ce structurează într-o ordine superioară materia poetică.

Blaga rămâne un poet discursiv, al stărilor lăuntrice complexe, cu analogii evidente în plan concret şi abstract. Lumea se metaforizează, se structurează în jurul unui nou *axis mundi*, un Arbore Cosmic, primordial, care aşteaptă ca existenţa materială a poetului să revină în planul real, să urmeze o trezire din cenuşă, după combustia extraordinară a vieţii, la fel ca a păsării Phoenix.

TEME ŞI SIMBOLURI:

- Poezia „Gorunul" este o elegie pe **tema morţii**. Eul liric se învăluie într-o melancolie grea, persistentă, în care sentimentul morţii se desprinde dintr-o previziune greu de evitat. De aceea, ca şi Mihai Eminescu în „Mai am un singur dor", Blaga îşi doreşte un **mormânt-leagăn** în mijlocul naturii, un mormânt dendromorf, în formă de arbore deci, care să-i dea senzaţia deplinei comuniuni cu natura, să compenseze extincţia printr-o empatie de proporţii cosmice. Poezia „Gorunul" este o litanie adresată morţii, propriului sfârşit, mai discretă, învăluită în profunde reprezentări ale comunicării cu transcendentul.
- **Gorunul** rămâne un punct de legătură între planul material şi cel al spiritului universal, o proiecţie idealizată a spaţiilor uranice în planul terestru. Gorunul este un adevărat zeu al pădurii, înzestrat cu forţă vitală, constituit într-un *axis mundi*, într-o punte de conexiune cu atemporalitatea. Clopotul sugerează trecerea necruţătoare a timpului, clepsidra care măsoară existenţele tuturor. Gorunul este şi un arbore magic, stejarul de la popoarele germanice, de aceea el constituie o poartă de comunicare cu transcendenţa, cu universul de mistere al lumii necunoscute. Clopotul sugerează poate şi fluxul accelerat de particule temporale pe care le simte, cu un uşor dramatism, cu nelinişte existenţială, poetul, cărora le percepe sensul alunecării în

Scanned with OKEN Scanner

nefiinţă. Gorunul este un arbore supus liniştii atemporale, situat într-o margine a pădurii, dar, paradoxal, în nemărginirea lumii eterne. Liniştea ce se instituie în jurul copacului poate fi a vremurilor primordiale, a începutului de lume.

Manualul EDP

VREAU SĂ JOC!

În volumul „Poemele luminii" apare ideea de neconcordanţă între trup şi suflet, între **soma** şi **pneuma**, analizată în „Daţi-mi un trup, voi munţilor". Dacă în poezia aceasta poetul dădea expresie hiperbolică „dezmărginirii" trupului, prin proiecţia lui la dimensiuni cosmice, în „Vreau să joc!" are în atenţie „dezmărginirea", descătuşarea sufletului. Poetul simte în el aceleaşi puteri nebănuite, care îi cer să se manifeste plenar: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniţă – încătuşat.".

Aceeaşi invocaţie către un pământ cu uriaşe potenţe vitaliste, văzut ca punct de pornire a omului în saltul de regăsire a calităţilor sale primordiale: „Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decât cer,/ deasupra cer,/ şi cer sub mine". Poezia este dominată de simboluri ascensionale, aripile, săgeata, şi de imagini ale imenselor spaţii cosmice, foarte asemănătoare cu cele din „Luceafărul" eminescian. Pe scara arhetipală a lui Northrop Frye, omul care încearcă înlocuirea condiţiei sale sare treptele dezvoltării umane într-un ritm ameţitor: ajunge de la omul muritor la arhieonul care străbate imensitatea spaţiului celest către limitele spaţiului şi ale timpului. Cerurile se preschimbă în această încercare inedită, iar lumea se construieşte pe alte baze, atemporale.

Trupul uman este schimbat cu un „corp de lumină", energetic, capabil să străbată spaţiile siderale şi timpul, într-o subtilă substituţie demiurgică. Prin definiţie, raza de lumină este situată într-o altă dimensiune în raport cu materia telurică, grea, supusă gravitaţiei apăsătoare: „şi-aprins în valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avânturi nemaipomenite/ ca să răsufle liber Dumnezeu în mine". Trupul omenesc devine o temniţă mult prea strâmtă pentru spiritul poetului devenit Demiurg, prin contrastul flagrant cu dimensiunile spaţiului cosmic, cu imensitatea acestuia. Dumnezeu se simte liber numai într-un trup de lumină: „să nu cârtească:/ «Sunt rob în temniţă!»".

Manualele EDP, NICULESCU

LUMINA RAIULUI

„Lumina raiului" aparţine volumului de poezii „Poemele luminii" (1919), lumina fiind forţa primară a naşterii lumii. Lucian Blaga se conduce după semnele unei mitologii păgâne, resurecţia forţelor stihiale constituind o temă dominantă a universului său poetic. Simbolistica luminii generează şi o enormă vitalitate a fiinţei, care se armonizează cu ritmurile cosmice, într-o imersiune către vârsta mitică a omenirii, unde totul era trăire extatică, păgână, fără fiori de tristeţe: „Spre soare râd!/ Eu nu-mi am inima în cap,/ nici creiri n-am în inimă./ Sunt beat de lume şi-s păgân!". Poetul observă însă că lipsa unei bipolarităţi a lumii o transformă într-un tărâm lipsit de mişcare, o menţine în starea de increat, nedesprinsă din nimicul originar. De aceea, în dialectica blagiană, binelui i se opune, inevitabil, răul, virtuţii ingenue, angelice, păcatul: „Dar oare ar rodi-n ogorul meu/ atâta râs făr' de căldura răului?/ Şi-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n-ai fi frământată,/ Sfânto,/ de voluptatea-ascunsă a păcatului?". Într-o concepţie bogomilică, inclusă şi în „Meşterul Manole", dinamica lumii este bipolară, misterul, freamătul, iubirea se creează între poli antinomici, mergând până la antinomia extremă a lumii, dintre rai şi iad. E o erezie asumată, ce reaprinde ideea unei înţelegeri secrete a creatorilor lumii, care se sprijină reciproc în marele proces al genezei: „Ca un eretic stau pe gânduri şi mă întreb:/

Scanned with OKEN Scanner

De unde-şi are raiul – / lumina? – Ştiu: Îl luminează iadul/ cu flacările lui!". Lumina raiului pare să-şi tragă sevele din flăcările iadului, concepţia lui Blaga fiind că, la scara eternităţii, Dumnezeu şi diavolul sunt tovarăşi, feţe ale altui univers, ascuns, îndepărtat şi profund, ei schimbându-şi unul celuilalt obrăzarele.

Vraja trăirii şi a dragostei pare să provină dintr-o lume îndepărtată, din iad, care este asimilat unui haos primordial, din care izvorăsc toate faptele şi evenimentele. Blaga foloseşte principiul „cunoaşterii luciferice", profundă, lipsită de orice semn deschis al comunicării, bazată pe principii transcendente. În acest sens se construieşte şi poezia de faţă, întrebările devenind aproape retorice: „Şi-ar înflori pe buza ta atâta vrajă,/ de n-ai fi frământată,/ Sfânto,/ de voluptatea-ascunsă a păcatului?". Întrebările poetului au sensuri eretice, construite în aceeaşi gamă a relaţiilor misterioase între fapte: "Ca un eretic stau pe gânduri şi mă-ntreb:/ De ur-de-şi are raiul–/ lumina? – Ştiu: Îl luminează iadul/ cu flacările lui!". Esenţa înşelătoare a luminii determină starea de indeterminare a conştiinţei poetice, de accedere în spaţii astrale nedefinite, în tărâmuri metafizice. Lumina este de esenţă luciferică, izvorând din imensa beznă a necuprinsului, iar dorinţele omului respectă această lege profundă, de *coincidentia oppositorum* a fenomenelor lumii.

TEME ŞI MOTIVE:

- Existenţa **principiului ultim de guvernare a lumii**, dincolo de care dihotomia între Bine şi Rău nu mai există. Aceste două principii constituie variante limitate ale unei realităţi suprareale complexe.
- Sentimentele de **dragoste** şi de **sfinţenie** izvorăsc tocmai dintr-o persistenţă a răului, sunt incluse într-un patern de comportamente umane prestabilite, construiesc realitatea lumii perfecte.
- Lumea se supune principiilor de predeterminare apriorică a edificării universului uman. Construireą unui **univers alternativ**, format numai din Bine, reprezintă raiul, în timp ce universul având la bază numai Răul este iadul. Universul obişnuit reprezintă punctul de contingenţă între cele două tărâmuri metafizice, locul unde se împreună forţele universale.
- Cele două **forţe universale**, Binele şi Răul, sunt congenere, aflate într-o conexiune perfectă.

Manualul EDP

LINIŞTE

Poezia „Linişte", din volumul „Poemele luminii" (1919), celebrează starea de **linişte atemporală** dată de curgerea eternă prin univers a luminii. Lumina, emanaţie divină, energie pură, esenţializată, care precede formele materiale ale lumii, creează o stare de reverie poetică, de comunicare cu umbrele din jurul fiinţei şi, mai mult, cu timpul originar, prin conexiune cu spiritul universal: „Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună.// În piept/ mi s-a trezit un glas străin/ şi-un cântec cântă-n mine-un dor, ce nu-i al meu.". Magia şi materialitatea subtilă a luminii selenare fac posibilă transgresiunea temporală, întoarcerea către origini, prin coborâre genealogică, prin revărsarea individualităţii în universal: „Se spune, că strămoşi, cari au murit fără de vreme,/ cu sânge tânăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sânge,/ cu soare viu în patimi,/ vin,/ vin să-şi trăiască mai departe/ în noi/ viaţa netrăită." Fiinţa năzuieşte către **atemporal şi etern** printr-un continuum al generaţiilor, prin explorarea universului interior, care, la Blaga, ascunde mari mistere, ca şi lumile din afară. Cântecul umbrelor trecutului, reiterate din circuitul universal al naşterilor şi al morţilor anonime, se instituie sub efectul germinativ al razelor de lumină, care compensează neîmplinirile individuale, „viaţa netrăită", prin distribuţia ei pe întreaga scară a timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Liniştea se aşterne astfel ca un factor egalizator al formelor ascunse de manifestare a temporalităţii, dar şi ca o proiecţie a speranţelor proprii către vremurile viitoare: „Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună.// O, cine ştie – suflete-n ce piept îţi vei cânta/ şi tu odată peste veacuri/ pe coarde dulci de linişte,/ pe harfă de-ntuneric – dorul sugrumat/ şi frânta bucurie de vieaţă? Cine ştie? Cine ştie?".

TEME ŞI MOTIVE:

- **Lumina, factor germinativ**, capabil de creare a atemporalităţii.
- **Lumina, forţă energetică primară**, imaterială sau materială, din care se dezvoltă toate celelalte forme de existenţă ale universului.
- **Liniştea**, factor de reverie şi de meditaţie asupra destinului.
- **Migraţia sufletelor** de-a lungul lanţului genealogic, într-o altă fiinţă, trecută sau viitoare, prin această buclă atemporală prestabilindu-se existenţele individuale.

Manualul EDP

ÎN LAN

Poezia „În lan", din volumul „Paşii profetului" (1921), explorează atât **uitarea de sine**, dezindividualizarea, dezmărginirea fiinţei într-**un tablou bucolic**, cât şi bogăţia lumii campestre, văzută ca o conjugare a forţelor telurice, creând o profundă comunicare cu profunzimile cosmosului. Tabloul lumii se compune dintr-o pletoră de imagini vizuale şi auditive selectate cu minuţie, într-o desfăşurare înceată, contemplativă, a privirii: „De prea mult aur crapă boabele de grâu./ Ici-colo roşii strop de mac/ şi-n lan/ o fată/ cu gene lungi ca spicele de orz./ Ea strânge cu privirea snopii de senin ai cerului/ şi cântă.". Fiinţa feminină este integrată ritmurilor naturii, inclusă în vegetal, într-un decor cromatic bogat, galben, roşu, albastru, concordant cu tablourile din pictura flamandă până la abstracţiunile celei moderne. Tabloul, pregnant pictural, e plin de candoarea peisajelor arcadiene, cu zeităţi coborâte în spaţiul bucolic, în lanul de grâu, pentru a-i da putere vitală. Peisajul pulsează de viaţă, boabele de grâu, încărcate „de prea mult aur", de lumină solară, „crapă" cu sonorităţi bănuite, macii explodează cromatic, în roşu aprins, fata, cu genele de culoarea orzului, abia desprinsă parcă din elementul vegetal, cuprinde în privire seninul cerului. Notele expresioniste ale tabloului sunt pregnante, identificabile în puternica vitalitate a naturii, în cromatica intensă şi liniile picturale abundente ale peisajului. Asistăm, prin această imagine particulară a fecundităţii pământului, la alcătuirea unei adevărate fenomenologii a peisajului mitic, întors spre vremurile primordiale, printr-un straniu efect de „mythe de l'eternel retour".

Pământul, ca expresie concentrată a forţelor viului, devine **spaţiu edenic**, în care fiinţa umană se dizolvă treptat, integrându-se ritmurilor eterne ale firii: „Eu zac în umbra unor maci,/ fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi/ şi fără-ndemnuri, numai trup/ şi numai lut.". Ov. S. Crohmălniceanu identifică aici „panismul" poeziei lui Lucian Blaga, „starea de toropeală oarbă, edenică", indiferenţa senină a firii şi a omului care trăieşte un sentiment de beatitudine cosmică şi îşi manifestă instinctul vital elementar. Copleşită de măreţia cosmică, fiinţa umană se supune instinctului vital, al eliberării de apăsarea spiritului, al trăirii intense, extatice, a clipei, enumeraţia „fără dorinţi, fără mustrări, fără căinţi/ şi fără-ndemnuri" reducând-o la starea edenică primară, „numai trup/ şi numai lut", apropiată de creaţie, când, pentru prima dată, prin voinţă divină, lutul devenea trup.

Uitarea de sine nu este însă totală şi definitivă. Cântecul fetei, muzică celestă a dezmărginirii, reînnoadă legăturile cu lumea, reaprinde, ca într-o nouă geneză, sub semnul erosului universal, scânteia simţirii şi a spiritului: „Ea cântă/ şi eu ascult./ Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul.".

Scanned with OKEN Scanner

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

EXPRESIONISM. Curent literar şi artistic ce apare în Germania, între anii 1911-1925; denumirea lui provine din francezul *expressionisme* şi germanul *Expressionismus*. Se deosebeşte în mod fundamental de **naturalism şi impresionism.** Spiritul creator nu mai rămâne pasiv, nu mai este supus obiectului, ci se reflectă în exterior, venind să dea expresie întregului. Expresionismul se manifestă cu întregul său cortegiu de fenomene, prin trăirile halucinatorii, reprezentările fantaste, deformate ale lumii, conştiinţa finală, apocaliptică, generate de criza societăţii timpului. Lumea, consideră creatorii expresionişti, a ajuns la un capăt, e perioada declinului civilizaţiei industriale, incapabilă de a mai produce ceva nou, de a renaşte, precum pasărea Phoenix, din propria-i cenuşă. În consecinţă, cum nimic nu se schimbă, se pune punctul final, se apropie sfârşitul, după cum sugerează titlul unui volum de poezii a lui Kurt Pinthus, „Menschheitsdämmerung". Expresionismul exprimă strigătul fiinţei, **der Schrei**, înfiorată de iminenţa catastrofei universale, de impasul conştiinţei metafizice. Worringer propune pentru prima dată termenul de **expresionism** în revista „Der Sturm" („Furtuna"), prin articolul său, „Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei", fiind legat de ceea ce descoperă Munch şi Van Gogh în tablourile lor, de unde se inspiră şi ideile grupului **Der blaue Reiter**. Pictorii expresionişti expun tablouri în care tonul predominant este negrul, cu personaje slabe, deformate, groteşti, fiinţe ale sfârşitului de lume. Poeţii germani Gottfried Benn, Georg Trakl, Georg Heym, Theodor Däubler, Paul Zech sunt nume sonore ale poeziei expresioniste, iar drama se remarcă prin Reinhard Sorge, Ernest Barlach, Georg Kaiser, Bertold Brecht, avându-i drept precursori pe Strindberg şi Wedekind.

Blaga este expresionist în „Poemele luminii" (1919), „În marea trecere" (1923), în piesele de teatru „Zamolxe" (1921), „Tulburarea apelor" (1923), cu ecouri în mai toate creaţiile de mai târziu. De multe ori, el evocă imaginea unei lumi aflate în pragul dezastrului, generat de lipsa de putere a noilor demoni ai civilizaţiei, simple artefacte ce nu schimbă în bine esenţa condiţiei umane: „Umblă maşinile subpământeşti. În nevăzut peste turnuri/ intercontinentale zvonuri electrice./ De pe case antenele pipăie spaţii/ cu alte graiuri şi alte veşti." („Veac"). Semnele sfârşitului sunt prevestite de cocoşi apocalîptici ce „tot strigă/ tot strigă din sate româneşti./ Fântânile nopţii/ deschid ochii şi-ascultă/ întunecatele veşti." („Peisaj transcendent"). În „Ioan se sfâşie în pustie", este prezentă **tema cunoaşterii luciferice**, Elohim, exilantul îngerilor pe pământ, fiind strigat cu disperare. În „Meşterul Manole" (1927), tema morţii sacrificiale, dătătoare de durabilitate, se conjugă cu cea a concepţiei bogomilice, după care Dumnezeu şi Diavolul şi-au dat mâna pe ascuns, au făcut un pact de a guverna lumea, ca două părţi ale unui **Întreg** mai vast, multipolar. „Meşterul" lui Adrian Maniu conţine conflictul dintre Manole şi forţele naturii, mâniate că trebuie să-l slujească, luând o formă, iar în „Lupii de aramă" domniţa, regina Daciei, îndeamnă femeile să se refugieze în munte, să se unească cu piatra pentru a zdrobi legiunile romane, propulsate doar de oarba forţă mecanică. Aron Cotruş este copleşit de spiritul mesianic, care îl îndeamnă să se refugieze în natură, în mijlocul codrului, iar în „Ion" poporul constituie un rezervor de energie vie.

Expresionismul e un glas de disperare al omului împotriva unei civilizaţii acaparatoare, demonice, sufocantă prin mecanicitatea ei, prin lipsa de adaptare la coordonatele fiinţei umane, rămasă la un nivel inferior de evoluţie. Apropiat de expresionism este şi **constructivismul**, legat de **pictura dinamică**, promotor fiind Vladimir Tatline şi avându-i ca exponenţi pe Malevitch în Est şi, în Occident, gruparea **De Stijl** (cea mai reprezentativă operă arhitectonică este casa doamnei Schroeder-Schraeder, a grupării **De Stijl**). Alte curente, în arhitectură şi pictură, sunt **internaţionalismul**, promovat de Le Corbusier (pictor, teoretician, urbanist francez de origine elveţiană, cunoscut pentru „Oraşul radios", „Le Modulor" şi opiniile sale din „L'Esprit nouveau", autor al vilei Savoye la Poissy), Gropius, Mies van der Rohe. Internaţionalismul este legat de **cubism**, reprezentat de Picasso („Domnişoarele din Avignon",

Scanned with OKEN Scanner

„Guernica") şi Salvador Dali („Persistenţa memoriei"). Un alt curent, cel **organic**, în arhitectură este legat de numele lui Lloyd Wright, faimos proiectant american, autorul renumitelor „Prairie Houses", „Casa de pe Cascadă" (Falling Water), „Guggenheim Museum".

ION BARBU

ION BARBU (1895-1961). Poet şi matematician. Face studii fundamentale în Germania, la Tübingen, după care se întoarce în România, unde îşi susţine doctoratul, în 1929. Numele său real, sub care este cunoscut ca matematician, e Dan Barbilian. Frecventează cenaclul „Sburătorul" al lui Eugen Lovinescu, fiind influenţat de acesta în prima etapă a creaţiei. G. Călinescu afirma despre poet în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent": „Fizionomie personală de om al soarelui de calcaruri, înaintare de kurd descălecat. Un nu ştiu ce nomad în pupilele boabe de strugur veşted. Liniile feţei anguloase, ochii vegetali sporiţi într-o tensiune dincolo de conturul lucrurilor, ochi exangui, cufundaţi în vis, ai omului ce doarme cu pleoapele întredeschise". Este inclus la capitolul „Dadaişti, suprarealişti, hermetici".

Se face cunoscut prin articole ce apar la revistele „Contimporanul" (1924), de orientare expresionistă şi constructivistă, „Viaţa literară", „Ideea europeană". Volumele de poezii ale lui Ion Barbu sunt „După melci" (1921), „Joc secund" (1930), „Ochean" (1966).

Etapele **parnasianism, baladesc-oriental, ermetism,** necesare în definirea creaţiei poetului, sunt propuse de Tudor Vianu, în studiul „Introducere în poezia lui Ion Barbu" (1935).

Tablourile minerale, geologice, specifice parnasianismului, sunt întâlnite în „Panteism": „Vom merge spre fierbintea, frenetica viaţă./ Spre sânul ei puternic cioplit în dur bazalt,/ Uitat să fie visul şi zborul lui înalt,/ Uitată plăsmuirea cu aripe de ceaţă!". Încremenirea naturii, condensarea energiei în forme fixe pot semnifica nepăsare, incapacitate a viului de a supravieţui mediului neprielnic: „Din aspra contopire a gerului polar/ Cu verzi şi stătătoare pustietăţi lichide,/ Sinteze transparente, de străluciri avide/ Zbucnesc din somnorosul noian originar." („Banchizele").

Această viziune se modifică în poeziile de **nuanţă baladică şi orientală**, în ciclurile „După melci" (1921), „Uvedenrode", „Isarlâk" („Nastratin Hogea la Isarlâk", „Domnişoara Hus"), prin evocarea peisajelor „unde nu se întâmplă nimic". Orientul nu este, în poeziile lui Ion Barbu, cel mitic, aşa cum spunea Mircea Eliade, care acuza Occidentul de un anumit „provincialism" al gândirii, ci, sub prisma gândirii matematice, el devine fără nicio atracţie, lipsit de mister. Faptul că spaţiul s-a colmatat, s-a aglomerat, este indicat prin sintagme de tipul: „fluviu leşios", „lâncezi ape", „ţara veghea turcită", prin personaje banale, „slujitori cu ochi rotunzi, ca de erete", „prostime", „târgoveţi", „dervişi cu faţa suptă de priveghi". Nastratin Hogea este un personaj ce exprimă „caracterul" balcanicului, predispus a nu face nimic, condamnat la uscare, la nemişcare.

Există o fază intermediară, de tranziţie către poemele ce încununează creaţia poetică barbiană, spiritul ei geometric funciar. Increatul, punctul genuin al lumii, este ilustrat în „Oul dogmatic": „oul sterp", reprezentând biologicul, este destinat mulţimii, „tristului norod", în timp ce „viul ou" reprezintă eternul, se opune cunoaşterii limitate. Poezia începe să devină ermetică, total diferită de „poezia leneşă", incriminată de poet într-un articol polemic despre Tudor Arghezi, şi se defineşte prin simboluri încriptate în cuvinte. În „Ritmuri pentru nunţile necesare", se relevă trei tipuri de cunoaştere: **prin eros**, avându-l ca simbol pe Venus, **prin raţiune**, simbolizată prin roata lui Mercur, **prin contemplaţie poetică**, reprezentată de Soare. Lumina, exemplificată prin Soare, ar reprezenta regnul total, forţa supremă a universului. **Motivul nunţii** semnifică o

Scanned with OKEN Scanner

încercare de a descoperi transcendența lumii: „Capăt al osiei lumii!/ Ceas alb, concis al minunii/ Sună-mi trei/ Clare chei".

„Joc secund" este încununarea operei poetice a lui Ion Barbu, unde geometrizarea extremă construiește un spațiu poetic complex. Spiritul uman se supune unui proces de introspecție, la fel ca în versurile lui Paul Valéry: „Feu vers qui se soulève une vierge de sang/ Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant" („La jeune Parque"). **Mitul lui Narcis**, ca fenomen de autoreflectare, se constituie într-un proces de cunoaștere aprofundată. Moartea intervine ca „un bal liniștit, de mare gală", în timp ce Soarele este principiul vital. Dincolo de fondul biologic, se află adevărata esență a lumii, ce susține eșafodajul materiei denudate: „Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare/ Și unda logodită sub cer, vor spune – cum?" („Timbru"). „Joc secund", care dă titlul întregului ciclu, este o artă poetică, alături de poezia „Grup", justificând pe deplin o remarcă a însuși matematicianului-poet: „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlnește cu poezia".

Manualele CORINT 1,
HUMANITAS

RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

Balada romantică „Riga Crypto și lapona Enigel", **arta poetică** a lui Ion Barbu, așa cum a fost considerată în „Antologia poeților de azi" (Cartea Românească, București, 1925), întocmită de Perpessicius și Ion Pillat, este integrată în ciclul „Uvedenrode" din volumul de poezii „Joc secund" (1930). Prin tematică, poate fi inclusă în seria celebrelor povești triste de dragoste ale lumii, ca „Tristan și Isolda" și „Romeo și Julieta". Înscriindu-se în cosmologia „Jocului secund", cele două personaje ale poeziei aparțin unor universuri diferite, fiecare tânjind spre opusul lumii în care trăiește. Poezia reeditează drama incompatibilității dintre două spirite cu totul diferite, legate printr-o iubire imposibilă, ca în „Luceafărul" lui Eminescu.

Se cunosc fazele creației lui Ion Barbu: **parnasiană**, în „Lava", „Panteism"; **baladică și orientală**, în „Isarlâk", „După melci"; **pură și ermetică**, în „Din ceas, dedus adâncul", „Timbru", „Grup". „Riga Crypto și lapona Enigel" aparține celei de-a doua perioade, prin semnificațiile simbolice trecând însă către poezia criptică și ermetică. Însuși Ion Barbu considera că acest poem este „un «Luceafăr» întors", prin tematică și prin aspirațiile personajelor, cu rolurile însă inversate față de poemul eminescian. Numele lor exprimă și situarea existențială a fiecăruia: Crypto (gr. *cryptos* = „ascuns") înseamnă izolare, închidere, umbră, în timp ce Enigel este opusul lui, aspirantă a spațiului deschis, parcurgând un nou ciclu existențial al cunoașterii. Marin Mincu vorbește, în cazul rigăi Crypto, de „un cer răsturnat, prin raportare la zona lui Hyperion", el reprezentând subumanul, sterilitatea inaptă pentru nuntire, o ipostază inferioară față de termenii eminescieni. Personajul feminin figurează ipostaze umane contrare: lapona Enigel simbolizează „natura umană plenară", care aspiră, prin depășirea datului existențial, să se împlinească. Ea trăiește în „țări de gheață urgisită", într-o Walhalla ideală, dar aspiră la o lume solară, la împlinire. Enigel este o ființă sensibilă într-o lume a frigului, a întunericului, care vede în lumină puritatea, forța universală de regenerare perpetuă. Riga Crypto este omul delăsător, ce nu se poate autodepăși, molcom, liniștit, e prototipul **omului comun**, ce duce o viață larvară, fără orizont. Se dezvoltă astfel, în poezie, o antiteză între „țări de gheață urgisită" și lumea vegetală a „mușchiului crud", suficient sieși, ascuns de lumina solară. Tărâmul ghețurilor boreale este ilustrat în viziune parnasiană: „– În țări de gheață

Scanned with OKEN Scanner

urgisită,/ Pe-acelaşi timp trăia cu el,/ Laponă mică, liniştită,/ Cu piei, pre nume – Enigel.// De la iernat, la păşunat,/ În noul an, să-şi ducă renii,/ Prin aer ud, tot mai la sud,/ Ea poposi pe muşchiul crud/ La Crypto, mirele poienii.". Balada se remarcă şi printr-un simbolism ascuns, comparabil cu versurile din poezia „La Polul Nord" de Iuliu Cezar Săvescu: „La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veşnic adormite,/ În lung şi-n lat, în sus şi-n jos, se-ntind câmpii nemărginite,/ Câmpii de gheaţă ce adorm pe aşternutul mării ud,/ Cu munţi înalţi, cu văi adânci, la Polul Nord, la Polul Sud".

Modelul poetic este preluat din baladele germane, cântate la curţile medievale, „stins, încetinel,/ La spartul nunţii, în cămară", de menestreli bătrâni, care îşi transmit cântecele din generaţie în generaţie. Spaţiul poetic ce se dezvoltă din primele versuri este al unei **lumi medievale**, cu enigmatice castele, cu menestreli, barzi, filizi şi scalzi, care cântau la ospeţele vechilor castelani. Poate fi chiar lumea plină de farmec a cavalerilor Mesei Rotunde, surprinşi într-un repaos dintre nesfârşitele căutări ale Sfântului Graal. O dovadă a caracterului mitic al unei astfel de lumi este **atmosfera de basm**, ireală, ce se revarsă asupra cititorului încă de la primele versuri: „Menestrel trist, mai aburit/ Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,/ De cuscrul mare dăruit/ Cu pungi, panglici, beteli cu funtă.// Mult îndărătnic menestrel,/ Un cântec larg tot mai încearcă,/ Zi-mi de lapona Enigel/ Şi Crypto, regele-ciupearcă!". Stilul protocolar, specific nunţii dintotdeauna, ca **ritual iniţiatic**, se continuă cu preparativele pentru cântare ale menestrelului: „– Nuntaş fruntaş!/ Ospăţul tău limba mi-a fript-o,/ Dar, cântecul, tot zice-l-aş,/ Cu Enigel şi riga Crypto.". Lumea aceasta se învăluie în poveste, prin elementele de baroc şi de fantastic sugerate de podoabele menestrelului, „panglici, beteli cu funtă", într-un **spaţiu de legendă**, în care timpul curge lent. Odată cu povestirea înceată a menestrelului, se dezvăluie povestea de dragoste a acestei lumi ascunse, în care fiecare loc, fiecare personaj îşi are propriul său înţeles, propria sa valoare.

Riga Crypto are un nume predestinat, semnificând ceea ce se află dincolo de aparenţe, ce nu poate fi dezvăluit. Domnia sa „peste bureţi", „în pat de râu şi-n humă unsă", nutrită parcă „de la fântâna tinereţii", este mereu aceeaşi şi, după cum spun curtenii, veşnică: „La vecinic tron, de rouă parcă!/ Dar printre ei bârfeau bureţii/ De-o vrăjitoare mânătarcă/ De la fântâna tinereţii.". În coordonatele mitice ale acestui univers, „fântâna tinereţii" provine din timpul sacru, din primordialul *in illo tempore*. Curtenii, bârfitori, aceiaşi de peste tot, respectă tipologia umană diversificată, subliniind însă defectul capital al „regelui-ciupearcă", sterilitatea perpetuă, incapacitatea nuntirii, sever avertisment pentru participanţii la o nuntă reală, iniţiatică: „Şi răi ghioci şi toporaşi/ Din gropi ieşeau să-l ocărască,/ Sterp îl făceau şi nărăvaş,/ Că nu voia să înflorească.". Imortalitatea regelui Crypto, rezultată din conservare existenţială, nu poate decât să stârnească invidie printre supuşii săi: el rămâne acelaşi, în timp ce toţi ceilalţi se schimbă şi dispar. Regele se situează astfel într-o ordine preexistentă celei vegetale, increată, răutatea, congenere omului, fiind transferată florilor din regatul său, în aparenţă inofensive, dar pline de seve ascunse.

Dincolo de lumea vrăjită, dar terestră, ternă, a regelui Crypto, există alta, parcă desprinsă din vechile legende germanice, lumea frigului pur, permanent, în care trăieşte lapona Enigel. Aceasta, vieţuind într-o lume paradiziacă, Arimaspeea sau Walhalla din legende străvechi, nu are atât intenţia unei schimbări, a unei evadări din imobilismul lumii perfecte, cât dorinţa de a transcende, de a se situa pe un nivel gnoseologic superior. Lapona stă sub semnul rece al Raţiunii, potenţatoare de cunoaştere, activată de periplul permanent al transhumanţei, al mutării din loc în loc, în funcţie de anotimpuri: „De la iernat, la păşunat,/ În noul an, să-şi ducă renii,/ Prin aer ud, tot mai la sud,/ Ea poposi pe muşchiul

Scanned with OKEN Scanner

crud/ La Crypto, mirele poienii". Lumea pe care o reprezintă este senină, a echilibrului, a năzuinței către sferele superioare ale cunoașterii, care o îndeamnă să caute lumina, să găsească aspirațiile pierdute, să regăsească ceea ce riga Crypto a pierdut prin resemnarea la o existență telurică, limitată. Omul comun a pierdut tendința ascensivă, fiindcă s-a resemnat, adaptându-se la o lume terestră banală, lipsită de aspirații înalte. Este şi cazul rigăi Crypto, ascuns mereu de lumina solară pentru a subzista, pierzând, prin renunțare, condiția paradiziacă, de la începutul lumii. Spre deosebire de el, limitat la o existență larvară, „în pat de râu", pe tron „de rouă", netulburată de mari evenimente, lapona cu nume ciudat, de islandeză sau de germanică, nu poate rămâne într-un singur loc: pentru ea viața este o căutare veşnică, o încercare de redobândire a stării inițiale.

Întâlnirea celor doi are loc în spațiul oniric („Pe trei covoare de răcoare/ Lin adormi, torcând verdeață"), ca şi în „Luceafărul" eminescian, şi respectă ceremonialuri străvechi: riga Crypto, întovărăşit de un slujitor, un eunuc bătrân, vine la Enigel să o îmbie cu dulceață, cerere ce îi este refuzată, la fel ca următoarea, insistentă, de a-l culege. Cei doi, reprezentând lumi diferite, au o întâlnire tangențială, ce le modifică profund destinele. Deşi aspirațiile lor diferă, ei se atrag în virtutea principiului atracției contrariilor, *coincidentia oppositorum*. Invocarea soarelui este percepută de riga Cryto ca o amenințare: „...de soare,/ Visuri sute, de măcel,/ Mă despart. E roşu, mare,/ Pete are fel de fel;/ Lasă-l, uită-l, Enigel/ În somn fraged şi răcoare". Aspirația către umbră nu poate fi înțeleasă de Enigel, pentru ea fiind o blasfemie adresată solarității atotputernice: „– Rigă Crypto, rigă Crypto,/ Ca o lamă de blestem/ Vorba-n inimă-ai înfipt-o!/ Eu de umbră mult mă tem". Împărăția de gheață a laponei Enigel se închină soarelui, se lasă condusă de puterea lui magică, pentru că astrul celest reprezintă condiția superioară, pe care umbra nu o poate da: „Mă-nchin la soarele-nțelept,/ Că sufletu-i fântână-n piept,/ Şi roata albă mi-e stăpână,/ Ce zace-n sufletul-fântână.// La soare, roata se măreşte;/ La umbră, numai carnea creşte/ Şi somn e carnea, se dezumflă". Enigel se sperie de invitația regelui Crypto, o posibilă interpretare a incongruenței dintre două lumi diferite, la fel ca în „Luceafărul", unde între Hyperion şi Cătălina există o opoziție ireductibilă între energia imaterială şi materia degradabilă. Asupra omului acționează blestemul plutonic de a se supune legilor restrictive ale materiei, de a exista în forma inconştientă a Increatului. **Somnul** se opune **solarității**, pentru lumea inferioară a oamenilor el însemnând moarte, resemnare, în timp ce soarele este energia vie, indestructibilă, mereu în mişcare. Nunta celor doi protagonişti rămâne **dilematică**, în sensul inexistenței unei legături între starea de pre-existență, simbolizată de Increat, şi perpetua mişcare a Luminii, a soarelui. Cu toate acestea, lumea polară, bântuită de veşnice furtuni, antipod al celei solare, visează perpetuu la bulgărele de foc ce străjuieşte cerul şi dă strălucire de departe spațiilor vaste de cristale reci: lapona Enigel se închină la „roata albă" ce „zace-n sufletul-fântână".

Diferența dintre cele două lumi este subliniată de condiția pe care şi-o conservă riga Crypto: nefiind un solar, nu poate rezista avalanşei concentrate de săgeți de foc ce vin din înaltul cerului. Sub acțiunea distructivă **a acestora**, carnea se prăjeşte, neputând rezista decât la adăpost: „La umbră, numai carnea creşte/ Şi somn e carnea, se dezumflă,/ Dar vânt şi umbră iar o umflă...". Carnea, nesusținută energetic, reprezintă degradarea materiei, seamănă cu o piatră supusă erodării temporale, este lutul omului comun. Antipodul acestei stări este ființa superioară, de felul Luceafărului, ce-şi găseşte în această lumină modalitatea de a trăi mai departe, pentru că ea însăşi este alcătuită din lumină. De altfel, riga Crypto moare în încercarea de a ajunge dincolo de limitele sale existențiale: textura prea slabă din care este alcătuit nu-i permite să treacă de hotarele lumii întunecate, el fiind ars când, din

Scanned with OKEN Scanner

greşeală, este pus în faţă cu astrul zilei: „Dar soarele, aprins inel,/ Se oglindi adânc în el;/ De zece ori, fără sfială,/ Se oglindi în pielea-i cheală.// Şi sucul dulce înăcreşte!/ Ascunsa-i inimă plesneşte". Ieşit din bârlogul său ascuns, în care avea o relativă imunitate, chiar imortalitate, într-o imposibilă tentativă de autodepăşire, riga Crypto se sfârşeşte, trecând ca un demon în lumea inferioară, „să rătăcească/ Cu altă faţă, mai crăiască:// Cu Laurul-Balaurul,/ [...] Cu măsălariţa-mireasă,/ Să-i ţie de împărătească". Pentru el sufletul nu este **fântână**, adică nu poate stabili corespondenţe cu lumea transcendentă, fiind condamnat la o existenţă inferioară, în care „pahar e gândul, cu otravă".

Fiecare dintre cele trei colţuri ale acestui univers trial, aşa cum se relevă el în spaţiul poeziei, aparţine unor lumi diferite, disjuncte însă: lapona reprezintă **apa**, lumea de gheaţă şi de zăpezi a unui spaţiu boreal încremenit în aspiraţia spre **soare**, principiul luminii, existenţa de dincolo de limite, o lume de flăcări, iar riga, **umbra**, liniştea, starea originară, părăsirea ei însemnând extincţia. Apa, soarele şi umbra sunt trei lumi ce există în mod separat, putând provoca interferenţe dezastruoase, ce duc la moarte, cum se şi întâmplă cu „regele-ciupearcă". Nordul reprezintă locul magic unde s-au retras zeii germanici, în **insula Thule** sau **Hiperboreea**, un **punct cardinal** inaccesibil oamenilor obişnuiţi. Locuitorii de acolo, dotaţi cu **ochiul cunoaşterii**, trăiesc, potrivit miturilor vechi germanice, mii de ani, regenerându-se prin fulgere de lumină, **extracte ale energiei solare**. Nu e de mirare că lapona Enigel tinde spre înălţare, spre un astfel de univers potenţial, de împlinire a firii.

Baladă fantastică, barocă prin efectul de „trompe l'œil" şi simbolistă în acelaşi timp, „Riga Crypto şi lapona Enigel" se încheie în armonie, prin delimitarea hotarelor între cele trei lumi, alcătuind o trihotomie cosmologică: soarele, elementul peren, existent de la începutul timpului, apa, forma unde energia soarelui este depozitată în stare fluidă, şi umbra, vegetalismul, unde arderea nu mai e posibilă, unde biologicul se conservă prin forţe slabe, perisabile.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex. 2/ p. 174. Prima poveste este *cadrul* celei de-a doua: cântecul regelui Crypto şi al laponei Enigel este *„zis"* de un *„menestrel"*, la *„spartul nunţii, în cămară"*, la rugămintea cuscrului mare, *„nuntaş fruntaş"*, care vrea să-l audă *„stins, încetinel"*, în atmosfera decorului nupţial. Remarcaţi preocuparea poetului faţă de reliefarea unei anumite stări de spirit.

Ion Barbu propune o imersiune în stratul superior al legendelor, populat de animale şi plante cu puteri fantastice, cu menestreli ce pot recita balade (aşa cum era cazul filizilor irlandezi, care puteau memora cincizeci de mii de versuri). Balada este o înşiruire de fapte care încep în altă poveste, o **povestire în ramă** sau **poveste în poveste**. Celebre sunt în literatura universală, pentru folosirea acestei tehnici narative, „Decameronul" lui Boccaccio şi „O mie şi una de nopţi", iar în literatura română „Hanu Ancuţei", de Mihail Sadoveanu.

În balada lui Ion Barbu, **povestirea în ramă** conţine momentul final al unei nunţi, mai intim, în care, **în scop iniţiatic**, pentru prevenirea mirilor asupra **nunţii dilematice**, minate de incompatibilitatea protagoniştilor şi de sterilitate, se inserează „un cântec larg", cu multe învăţăminte. Atmosfera este „aburită", cu o limitare vizuală benefică, „în cămară", spaţiu potrivit pentru o povestire. „Menestrelul" este „trist", vorbele trebuie prezentate „stins". Menestrelul este comparat cu „vinul vechi ciocnit la nuntă", ceea ce sugerează o distilare, o autenticitate a legendelor pe care le ştie. Vremea în care se plasează acţiunea este arhaică, de aceea şi mesagerul este bătrân, la fel ca legendele sale. „Vinul" mai este şi un

Scanned with OKEN Scanner

simbol pentru adevăr, pentru o temporalitate de mult uitată. De aceea, arhaitatea atmosferei medievale sporeşte tocmai prin prezenţa acestei comparaţii cu rol important în balanţa strofei.

Spaţiul narativ se dovedeşte astfel fragmentat în două rame: mai întâi, există o imersiune în vremea legendară a menestrelilor, iar a doua oară o regresiune şi mai importantă, în timpul arhaic, când nemurirea, adevărul pierdut al lumii de astăzi, coexista cu efemeritatea fiinţelor. În „Riga Crypto şi lapona Enigel", condiţia nemuririi se întemeiază, la fel ca în basmul românesc „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte", pe restricţia depăşirii spaţiului protector al umbrei: riga Crypto va plăti cu viaţa inconştienţa de a transcende într-o lume pentru care nu este pregătit.

Ex. 4/ p. 175. Întâlnirea dintre cele două personaje are loc în vis, ca şi în prima parte a „Luceafărului". Însă rolurile sunt inversate. În poemul eminescian, fata de împărat îl chema pe Luceafăr; în poezia lui Ion Barbu, fata e fiinţa superioară, ea e chemată. De aceea, balada „Riga Crypto şi lapona Enigel" a fost succint caracterizată drept „Luceafăr întors". Precizaţi ce semnificaţii aduce dialogul, cu chemările lui halucinante, de ceremonial magic.

Balada are structură de „povestire în ramă" care, pe fondul unei atmosfere de nuntă, proiectează o **alegorie a incompatibilităţii erotice**, asemănătoare celei din „Luceafărul" eminescian: lapona Enigel face parte din lumea gheţurilor veşnice, în timp ce riga Crypto aparţine regnului vegetal, cu energii latente, de o mare forţă germinativă, dar şi cu potenţe de conservare într-un spaţiu protejat, în umbra veşnică a unei vegetaţii abundente. Alegoria se transpune într-o baladă cu subiect erotic, personajele cuplului făcând parte din două domenii ireconciliabile: lumea joasă a rigăi Crypto, vegetală, cu energii manifestate în intervale lungi de timp, şi lumea înaltă, a energiilor cosmice, reprezentată de soare şi de lapona Enigel, locuitoare a tărâmurilor nordice, care înglobează solaritatea în cristale de gheaţă.

Faţă de poemul eminescian, în această baladă rolurile sunt inversate: personajul feminin are aura de genialitate, aspirând către lumină şi spaţiile înalte, iar cel masculin rămâne fixat în lumea telurică, a vegetalului şi a umbrei. Regele ciupearcă, fiinţa nemuritoare într-un spaţiu închis, limitat, reprezintă regnul vegetal, încremenit, sortit nemişcării. El se îndrăgosteşte de o fiinţă venită din îndepărtatele ţărmuri nordice, de lapona Enigel, stăpânită de aspiraţii solare. Dragostea lor nu este posibilă, pentru că regele, sortit unei nemişcări conservatoare de viaţă în umbra pădurii, nu poate rezista ascensiunii solare, la care râvneşte lapona, şi moare. Numele de Crypto este sugestiv, el semnificând încriptarea, „ascunderea", evitarea energiei vitaliste adevărate, reprezentată de soare. Antinomia dintre cele două personaje este pe larg subliniată în comentariu.

Soarele devine pentru lapona Enigel un principiu al cunoaşterii totale, un simbol al lumii înalte, de neatins de către o fiinţă comună: „Că dacă-n iarnă sunt făcută,/ Şi ursul alb mi-e vărul drept,/ Din umbra deasă, desfăcută,/ Mă-nchin la soarele-nţelept.// La lămpi de gheaţă, supt zăpezi,/ Tot polul meu un vis visează./ Greu taler scump cu margini verzi/ De aur, visu-i cercetează.// Mă-nchin la soarele-nţelept,/ Că sufletu-i fântână-n piept/ Şi roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-n sufletul-fântână.". Lapona este desprinsă dintr-o realitate mitică, primordială, aspirând la semnele magice ale întoarcerii.

Scanned with OKEN Scanner

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 3/ p. 161. În regnul vegetal al rigăi sunt mai multe feluri de „nunți". Care sunt, pentru mirele Crypto, nunțile posibile și care cele imposibile pomenite în poem? Urmăriți secvențele bârfei bureților, cuvintele florilor, pe ale lui Enigel și nunta finală.

Tema fundamentală a poeziei este **nunta dilematică**, aflată sub semnul incompatibilității protagoniștilor cuplului. În sfera sa terestră, vegetală, regele ciupearcă este inapt pentru nuntire, lucru aflat din bârfa florilor și a bureților: „Și răi ghioci și toporași/ Din gropi ieșeau să-l ocărască,/ Sterp îl făceau și nărăvaș,/ Că nu voia să înflorească.". Nunțile se pot împlini, în această lume, numai în cadrul restrâns al regnului vegetal, ieșirea din domeniul energiilor latente fiindu-i fatală, personajul repetând, în alte determinări spațiale, mitul lui Icar, care se apropie prea mult de soare. Dragostea pentru lapona Enigel, imposibilă datorită incompatibilității dintre cele două personaje, se constituie într-o variantă „întoarsă" a „Luceafărului" eminescian. Ultima „nuntire" din poem se produce în spațiul infernal al morții, cu plante otrăvitoare ca și regele ciupearcă, „Laurul-Balaurul" și „măsălarița-mireasă".

Ex. 5/ p. 161. Care este semnificația nunții lui Crypto cu măselărița și a însoțirii lui cu laurul? (Citiți explicațiile acestor termeni la *Notele lexicale*).

Măselărița și laurul au o simbolistică negativă, specifică plantelor otrăvitoare, destinate a face rău, fiind folosite în practici magice. Nunta simbolică din finalul poeziei, a rigăi Crypto cu măselărița și cu laurul, semnifică tocmai compatibilizarea nupțială firească pe care o ciupercă otrăvitoare o poate găsi cu plante care au aceleași proprietăți, într-o lume simbolică a puterilor negative, infernale.

Ex. 2/ p. 161. Mulți critici au remarcat importanța simbolică a Soarelui, în această baladă, ca și în toată poezia lui Barbu. Citiți „Dicționarul cultural" de la pagina următoare și răspundeți apoi la următoarele chestiuni:

- Ce ar putea simboliza Soarele?
- Ce simbolizează umbra?
- Care este personajul apolinic și care cel dionisiac din poem?
- De ce este imposibil, din această perspectivă, ca Enigel și Crypto să rămână împreună?

„Mitul Soarelui concretizează credința statornică a lui Ion Barbu în puterea cunoașterii umane [...]. Dragostea poetului pentru Luceafărul său, Soarele, este mistuită de un dor fără margini..." (Basarab Nicolescu, „Sensul barbian al Luceafărului" în „Ion Barbu. Cosmologia «Jocului secund»", București, Editura pentru Literatură, 1968)

„Sufletul omenesc, rupt din lumină, oglindește soarele ca o fântână; în schimb trupul și pornirile sale obscure trag la întuneric. Enigel își motivează refuzul de a satisface rugămintea lui Crypto prin acest divorț radical între spirit și materie. [...] Soarele «înțelept» patronează viața conștientă, stăpânită de idealul apolinic al cunoașterii; umbra însă e tărâmul existenței inconștiente..." (Ov. S. Crohmălniceanu, „Literatura română între cele două războaie mondiale", vol. II, București, Editura Minerva, 1974)

Aspirația spre lumină a rigăi Crypto este determinată de încercarea omului de a se autodepăși permanent, de a se situa într-un punct de unde transcendența devine posibilă. Lapona Enigel îl determină pe regele ciupearcă să urmărească aceeași propensiune spre

Scanned with OKEN Scanner

divin şi spre imaterial. Venind din gheţurile veşnice ale Polului Nord, lapona urmăreşte firul luminii, încercând să acceadă dincolo de frumuseţea telurică, să atingă limpezimile uranice. În această interpretare, întregul poem devine o aspiraţie spre solaritate, văzută ca mijloc de purificare spirituală şi de situare în sfera înţelepciunii de origine divină. Sintagma „taler scump cu margini verzi/ De aur" este o metaforă cu semnificaţii multiple, sugerând deopotrivă forma discului solar, lumina puternică şi aureola de vrajă pe care o emană, cu interferenţe profunde în lumea visului. Magia astrului zilei se propagă tocmai prin cromatica indecisă a aurei solare, oscilând între galbenul strălucitor şi verdele metalic prin care îşi trimite în spaţiu energiile vitale. Verdele este simbolul profund al lumii vii, al vieţii ce palpită cu putere. E, în acelaşi timp, simbolul fiinţelor mitice, ascunse în noapte, în tărâmul umbrelor, într-o descendenţă nebănuită a puterilor magice.

Verdele reprezintă şi lumea visului, spaţiul oniric. La irlandezi este culoarea fundamentală, fiind asociat cu hainele gnomilor şi ale fiinţelor care trăiesc nelimitat. Verdele mai este şi culoarea vâscului, element mitic al unei lumi perfecte. Verdele şi visul se asociază şi se concentrează asupra aceleiaşi simbolistici pline de farmec, a lumilor aflate în descendenţa marilor realităţi mitice din vremurile imemoriale. Faptul că soarele are marginile verzi se explică prin forţa sa magică, prin influenţa puternică asupra existenţelor aflate sub stăpânirea astrului dătător de viaţă şi de lumină.

Soarele este venerat încă din cele mai vechi timpuri, fiind asociat cu viaţa şi cu energia cosmică. Fără lumina dătătoare de energie şi de speranţe, regnurile vegetal şi animal nu pot supravieţui. Soarele reprezintă, în acelaşi timp, un principiu al nemuririi, pentru că lumina devine un element determinant în regenerarea organismelor vii. Potrivit teoriilor moderne ale fizicii, întregul ansamblu material al lumii rezultă din energia primară a cosmosului, prin condensarea luminii în forme fixe, în materie. Lumina înseamnă deci energie nestăvilită, punctul genuin al înnoirii lumilor. De aici provine aspiraţia laponei Enigel spre zările albastre, spre înălţimile solare, implicându-l în această mişcare şi pe regele ciupercilor. Acesta nu are însă statutul de fiinţă cu aspiraţii cosmice, către înălţimi, pentru că trăieşte într-un regim al energiilor joase, vegetale, lipsite de putere.

Manualele NICULESCU,
CORINT 1

DIN CEAS, DEDUS...

Valenţele cele mai profunde ale lirismului barbian se exprimă în poezia din faza a treia, cea ermetică, şi G. Călinescu remarca această extraordinară încriptare a simbolurilor: „Poetul s-a ridicat la un ermetism veritabil, bizuit pe simboluri, într-o lirică de mare tensiune.". Poetul matematician a fost integrat de Eugen Lovinescu în categoria „Poezia cu tendinţă spre ermetism", iar ermetismul este definit de criticul interbelic drept „o tendinţă de refulare a lirismului, fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă sau, de-a dreptul şi voluntar, torturată, eliptică, cu asociaţii de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucişate". Poezia devine o ştiinţă perfectă a semnelor, printr-o precizie extraordinară a simbolurilor, dispuse într-o „prelungire a geometriei", păstrând, cum însuşi autorul mărturiseşte, „domeniul divin al poeziei". Poezia lui Ion Barbu a fost acuzată de o insuficientă transparenţă, de ermetism, de o abstracţiune extremă a ideilor. Tudor Vianu consideră însă că fenomenul nu înseamnă o minimalizare a valorii poeziei, pentru că „nu există un alt poet român care să spună mai mult în cât mai puţine cuvinte. Concizia este virtutea capitală a stilului său şi ar fi o gravă eroare să luăm drept lipsă ceea ce este numai lipsa prinosului". Prin concentrarea formei poetice, poezia lui Ion Barbu se apropie de Stéphane Mallarmé şi de Paul Valéry.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia lui Ion Barbu evoluează inițial către esențializare, incluzând teme și modalități poetice specifice: **mitul oglinzii**, principiu fundamental de mimesis, de reflectare poetică a lumii, **spiritualitatea cosmică**, în „Ritmuri pentru nunțile necesare", urmând ierarhia divină și cosmică a „roatelor interioare" ale erosului, **treptele reflectării poetice**, în „Timbru", **jocul de cuvinte**, în „Uvedenrode". „Jocul secund" e o topografie a lumii ideale, esențializate, a cuvintelor și a simbolurilor, într-o structură poetică având o perfecțiune deplină a formelor.

„Din ceas, dedus..." apare la sfârșitul volumului „Joc secund", poezia fiind concepută ca o **artă poetică retrospectivă**, prin care Ion Barbu își explică întreaga creație poetică. Titlul nu este dat de autor, fiind preluat din primul vers, „Din ceas, dedus...", sugerând abstragerea din cotidian și din lumea comună, ieșirea din temporalitate, integrarea într-o ordine cosmică, generatoare de noi dimensiuni, dintr-un spațiu nevăzut, cu alte forme de reprezentare a eșafodajului material al lumii. Dacă ciclul „Isarlâk" includea în sferă estetică balcanismul funciar al acestei părți a lumii, deviind observația poetică spre uman și senzitiv, „Din ceas, dedus..." esențializează și abstractizează, edificând o lume cu profunde simboluri temporale, aflată într-un punct de bifurcație a neantului, de un lirism absolut. G. Călinescu interpreta în felul acesta versurile: „Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii răsfrântă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune.".

Variantele poeziei probează de altfel încercările lui Ion Barbu de a găsi formula cea mai exactă a acestei reflectări, a „răsturnării" lumii în spațiul ideal al reflectării poetice: „Din văi părute, cerul dedus acestei Fețe/ S-o prindă mântuită într-un reluat azur,/ Un ceas invers să lege gătita-i frumusețe/ Trecând prin scrin de ape un joc secund, mai pur." Sau: „Un cer dedus văzduhul acestei calme creste/ Reluată mântuită într-un sperat azur/ Legând pe înecarea cirezilor agreste/ În grupurile apei un joc secund mai pur." „Calma creastă" este un punct de inflexiune temporală, punctul cel mai înalt de unde timpul își pierde caracterul liniar, transformându-se într-o mărime complexă, cu dimensiuni interschimbabile, sugerând infinitatea, ce se poate surprinde numai prin reflectare în spiritul uman, el însuși esențializat, devenit „mântuit azur". Azurul, prin culoarea sa clară, puternică, este simbolul înălțimii, al transcendentului spre care aspiră conștiința neliniștită a poetului, iar trecerea se efectuează printr-un punct de legătură („torsion point"), la fel cum, în scrierea lui Lewis Carroll, Alice pătrunde în Țara Minunilor. Materialitatea lumii se dizolvă prin sublimarea esențelor, prin transformarea sferei concretului în element eteric, imaterial: „Tăind pe înecarea cirezilor agreste,/ În grupurile apei, un joc secund, mai pur". Metafora „cirezilor agreste" ar putea fi rezultatul acestei distilări atipice a esențelor, modul în care se purifică materia de elementele ce o fixează în dimensiunile cunoscute, dătătoare de gravitație extremă. „Jocul secund" ar putea fi tocmai propensiunea către zările clare, luminoase, ale universului imaterial, existând dincolo de granițele cognoscibile. Fluiditatea se recompune prin această distilare a eonilor materiei, prin integrarea ei într-un spațiu complex, mai vast, pentru că poetul vorbește de „grupurile apei", de un „joc secund, mai pur". „Grupurile apei" semnifică tocmai tendința de ascensiune în sferele înalte ale vibrațiilor materiei, în non-timpul și non-spațiul unui dom atemporal iluzoriu. Poetul, ipostaziat în demiurg, conturează dimensiunile acestei noi transformări vectoriale a materiei și a timpului.

Strofa următoare pune în evidență încremenirea atemporală, generatoare a unei noi materialități, secunde, muzicale, ca sunetul ascuns, interior al materiei: „Nadir latent!

Scanned with OKEN Scanner

Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi/ Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea,/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi". Timpul se adună în însumarea de sunete, izvorâte din adâncurile structurii materiale a lumii. Sferele celeste sunt atinse prin vibraţie imensă, prin reverberaţie neptunică şi telurică, urcată, printr-un efect de esenţializare, în sferele înalte ale energiilor pure. Istovirea cântecului poate reprezenta atingerea nivelului absolut de vibraţie a imaterialităţii, prin încercarea hermetică de a atinge absolutul. Lumea se construieşte după o vastă ierarhizare a vibraţiilor, care construiesc un cântec al lumii absolute, istovit în călătoria sa spre infinit, o muzică a sferelor în infinitul mic, perfect compatibilă cu vibraţia imensă a lumilor din infinitul mare. Într-o altă variantă, ascendenţa cosmică este dată de expresia „văzduh clădit", ceea ce arată că această structurare a lumii construieşte o boltă a lumii uranice, superioară celei existente.

ADÂNCUL. Reprezintă inefabilul, puterea ascunsă a eşafodajului material. Adâncul mai poate semnifica şi rotirea crestelor, a puterii transcendente a graniţelor. Ion Barbu vorbeşte de un „mântuit azur", reprezentând aspiraţia spre idealitate, spre înalt şi puritate. Calma creastă este de fapt idealul ce trebuie atins în perfecţiunea însumării matematice, perfectibile a reprezentărilor lumii materiale.

AZURUL. Metafora „mântuit azur" se defineşte ca o formă de intrare, prin oglindire, în transcendent, în lumea idealităţii. Azurul adăposteşte spiritul divin, creator al lumilor, către care năzuieşte spiritul uman prin reflectare artistică.

CALMA CREASTĂ. Semnifică punctul cel mai înalt de **reprezentare mimetică** a lumii materiale: poetul reconstituie structurile temporale ale universului, le conferă materialitate în arhitectura întregului. Calmul ascunde însă o substructură care nu poate fi decelată, ascunsă ochiului şi raţiunii. Poetul operează cu structuri suprapuse ale materialităţii lumii, construind imaginea de „joc secund", de lume supusă unui principiu prim de organizare din care se desprind toate celelalte elemente spaţio-temporale ale universului.

CIREZILE AGRESTE. Sunt o metaforă a lumii materiale în manifestările şi formele ei neşlefuite, brute, din care se esenţializează dimensiuni din ce în ce mai mici, insignifiante, ultimele subuniversuri având puterea cea mai mare. Poetul distilează structura materiei în forme inedite, printr-o organizare a universului în structuri concentrice succesive, care poate urma, în viziunea matematicii şi a fizicii moderne, structura ascunsă a materiei.

OGLINDA. Devine o metaforă pentru lumea situată dincolo de percepţia obişnuită: este un instrument de construire a întregului într-o formă perceptibilă, dar virtualizată prin efectele reflectării în oglindă. Prin oglindire se edifică un spaţiu în care eul poetic se desprinde de materialitate, intrând într-o lume „răsturnată" în oglindă, cu legi noi, dincolo de liniaritatea temporală şi de formele profane.

MEDUZA. Ca efect al reflectării în spirit, meduzele semnifică **lumea cosmică**, marea de stele, răsturnată în spaţiul virtual al oglinzii, al oceanului, realizând o verticală a spaţiului ce dă **simetrie** şi perfecţiune întregului. În sens conotativ, se produce o aglomerare de forme, ca expresie a unei temporalităţi înfrânte, materializată în forme multiple. În lumea adâncurilor, meduzele primesc, ca un ecou, semne ale lumii nevăzute, dându-le o vibraţie sonoră comparabilă cu **muzica sferelor**. Lumea ideală se construieşte astfel prin vibraţii muzicale, prin aglomerări şi eliberări succesive ale materiei, păstrând astfel armonia întregului.

Scanned with OKEN Scanner

Addenda

G. Călinescu, 1941

„Iată o cugetare clară, în limbaj dificil, arta poetică a liricului: Poezia (adâncul acestei calme creste) este o ieşire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mântuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii răsfrântă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune."

Manualul CORINT 1

TIMBRU

Poezia „Timbru" este o artă poetică definitorie pentru creaţia barbiană, punând sub semnul interogaţiei procesul esenţial al creaţiei, perceput ca o imensă vibraţie sonoră a lumii, surprinsă în complexitatea ei: „Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul în drum/ Durerea divizată o sună-ncet, mai tare.../ Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare/ Şi unda logodită sub cer, vor spune – cum?". Se identifică aici niveluri spaţiale multiple: **lumea biologică**, reprezentată prin luncă, prin elementul vegetal, **cadrul geologic**, constituit din piatră, din drum şi din „a humei despuiare", reunite într-un **univers auditiv**, clădit pe sunetele de cimpoi şi de fluier, întâlnite metaforic în **plan cosmic** prin „unda logodită sub cer", în contingenţă uranică, celestă, cu **revărsarea în spirit**, prin „durerea divizată" şi rugăciunea ce se înalţă încet, în efluvii sonore, către **lumea divină**.

Toate aceste componente potenţează un „timbru" inefabil, „un cântec încăpător", un punct matricial al lumii cunoscute şi necunoscute, cu secvenţe ce compun lumea discretă, insondabilă, necuprinsă, profund muzicală a increatului, pornită din corul de îngeri al creaţiei primordiale şi al grădinii Paradisului: „Ar trebui un cântec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;/. Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.". „Timbrul", de o sonoritate gravă, profundă ca muzica sferelor, comparată cu „foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", este de fapt o funcţie matricială din care se încheagă întregul, e rezonanţa arhitecturii complexe a universului, a creaţiei mitice, reprezentată prin simbolurile grădinii cu îngeri şi prin evocarea fiinţei încă angelice a Evei, văzută ca „trunchi de fum", ca manifestare a arhetipului.

FLUIERUL ŞI CIMPOIUL. Sunt instrumente simbolice, cu o tonalitate joasă, adaptabilă stărilor de melancolie, de aceea durerea poate fi cântată mai încet sau mai tare. Muzica se reverberează însă la nivel cosmic, pentru că la compunerea ei participă „unda logodită-n cer" şi „foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare", amestec de **uranic** şi **neptunic** ce semnifică o contingenţă dincolo de materie şi de limitele firii. Cântecul trebuie să aibă o **armonie celestă**, să includă în vibraţii sonore ecouri din explozia primordială care a dus la formarea universului, şi de aceea muzica se răsfrânge în infrastructura materiei, punând în mişcare sonică **infinitul mare** şi **infinitul mic**, până la cutele cele mai fine ale imaterialului şi ale lumilor ascunse.

Cimpoiul este „veşted", fiindcă armonizează durerea eternă a lumii, esenţializată într-o rugăciune către înalt, cu vibraţia profundă a imenselor lumi din cosmos, percepute printr-o muzică celestă de mare profunzime.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA SFERELOR. Marele cântec celest se răsfrânge până la nivelurile intime ale materiei şi la cele mai adânci resorturi ale lumii imateriale. Poezia întreagă este un imn dedicat nivelurilor de energie cuprinsă în structura atomică a materiei, percepute poetic prin formule încifrate ca înseşi misterele alcătuirii materiale a universului. Poetul cuantifică energiile ascunse ale universului în metafore de o frumuseţe unică. Astfel, la acest mirific spectacol al lumii participă elementele rezultate în urma impactului stâncilor cu mediul neptunic, iar transcenderea temporală merge până la începuturile umanităţii, până la imaginea primară a Evei, care, în chip paradoxal, are un eteric „trunchi de fum".

Expresia „piatra-n rugăciune" este metafora cea mai profundă a lumii, care animă neantul şi edifică o religie întemeiată pe un panteism profund. Rugăciunea reprezintă actul de comuniune cel mai profund al omului cu Increatul şi cu lumea ascunsă.

REGRESIA MATERIEI. Prin esenţializare şi spiritualizare, prin „a humei despuiare", materia parcurge drumul invers al creaţiei universului, ajunge la nivelul zero de existenţă, se reduce la nimic, la neantul originar, când numai spiritul plutea pe deasupra apelor. Dezgolirea materiei, descărnarea ei de forme distincte, determină coborârea la nivelul cel mai de jos al existenţei energetice. Pe scara universului microdimensional ajungem la un nivel de unde „trecerile" mai departe sunt dificile. Excursia în interiorul materiei este profundă şi de structură, pentru că lumea din poezie se înscrie în imaginile perfecte ale începuturilor.

Trecerea la alt nivel al structurii lumii vii arată că eternitatea rezultă din matrice stabile ale tuturor transformărilor de suprafaţă. Huma reprezintă aisbergul existenţei unui alt univers, mult mai profund, care trimite la suprafaţă ecouri perceptibile într-un cântec amplu, cuprinzător „precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare".

UNDA SUBCELESTĂ. „Unda logodită sub cer" include în dimensiunea ei elementele prime de vibraţie ale universului, ale lumii iniţiale a timpului-netimp, ale atimpului. Timbrul provine dintr-o rezonanţă profundă a nivelurilor de existenţă intimă a poeziei şi a Logosului. Poetul încearcă să readucă această stare primă a existenţei într-o structură perfectă, a timpului etern. Mareea la care ne duce gândul în acest moment se referă la fluiditatea lumii primordiale, la intimitatea stărilor de vibraţie interioară ale materiei şi ale energiei.

ARTE POETICE. Poezia „Joc secund", cu mottoul „... ne fût-ce que pour vous en donner l'idée" (Stéphane Mallarmé (Villliers)), se înscrie într-o cosmologie aparte, în care ierarhizarea lumii respectă registre specifice: „Nadir latent! Poetul ridică însumarea/ De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi/ Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea/ Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.". În „Timbru" intervine aceeaşi structurare a spaţiului şi a timpului, specifică „nivelului zero al materiei": „Cimpoiul veşted luncii, sau fluierul în drum/ Durerea divizată o sună-ncet, mai tare.../ Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare/ Şi unda logodită sub cer, vor spune – cum?". Armoniile divine se înscriu într-un corolar al lumii inferioare, care încearcă să spargă tiparele, matrixul iniţial: „Ar trebui un cântec încăpător, precum/ Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;/ Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.".

Scanned with OKEN Scanner

OUL DOGMATIC

Poezia „Oul dogmatic" a apărut în revista „Cetatea literară", în anul 1926, având titlul semnificativ „Vegetariana". Sentințele filozofice ale poeziei amintesc de „Glossa" lui Mihai Eminescu, începutul stabilind o dihotomie a spațiilor teluric și uranic, între lumea comună, a omului fără revelațiile profunde ale creației, și simbolul genuin al germinației universale, reprezentată de oul primordial, între hrana materială și cea spirituală: „E dat acestui trist norod/ Și oul sterp ca de mâncare,/ Dar viul ou, la vârf cu plod,/ Făcut e să-l privim la soare!". Oul, **simbol cosmogonic** total, semn al increatului, este plin de viață, „viul ou", situat în antiteză cu „oul sterp", simplu aliment domestic, nerelevant pentru omul comun, pentru acest „trist norod". Oul „viu" reprezintă energiile eterne, increate, având ascensiune spre sferele uranice, spre solaritate: „Făcut e să-l privim la soare". Oul, ambivalent, „palat de nuntă și cavou", închide în substanța sa începutul și sfârșitul, viața și moartea, fiind sediu deopotrivă al creației și al distrugerii, al increatului, ce conservă *in nuce* dimensiunile temporale și spațiale ale lumii, și al nunții, care începe devenirea, dar și entropia soldată cu moarte, cu sfârșitul inevitabil: „Cum lumea veche, în cleștar,/ Înoată, în subțire var,/ Nevinovatul, noul ou,/ Palat de nuntă și cavou.". Arhitectura spațio-temporală închide simbolic structura unui univers potențial, increat, aflat încă într-un echilibru metastabil, capăt al lumii, când entropia temporală încă nu se declanșează: „Din trei atlazuri e culcușul/ În care doarme nins albușul/ Atât de galeș, de închis,/ Ca trupul drag, surpat în vis.". Poezia are un caracter inițiatic, figurând un moment precosmic, o propensiune către timpul originar, către starea de latență anterioară creației lumii materiale. Din perspectiva unei nontemporalități primordiale, lumea rămâne fixată într-un spațiu virtual, e un dat aprioric, în care Spiritul, „De foarte sus/ Din polul *plus*", încă nu s-a împreunat cu Materia, cu „glodul pământurilor", încă nu a săvârșit nunta inițiatică a creației prime: „Dar plodul?/ De foarte sus/ Din polul *plus*/ De unde glodul/ Pământurilor n-a ajuns// Acordă lin/ Și masculin/ Albușului în hialin:/ Sărutul plin.". Simbolurile multiple ale acestui increat se observă tocmai din perpetuarea non-temporalității, din încercarea de a conserva lumea primă, existentă doar sub formă de proiect, de trup „surpat în vis", în spații abstracte, redusă la un dom de maximă concentrare, un „univers în univers", concentric, cu „trei atlazuri" ce învăluie miezul creației originare. Din acest stadiu, al nonexistenței timpului și spațiului, se desprinde lumea perfectă a începuturilor, degradabilă prin nuntire, pe măsura apariției mărimilor fizice entropice.

Esența lumii se constituie din textura materială a primordialității: „Din trei atlazuri e culcușul/ În care doarme nins albușul/ Atât de galeș, de închis,/ Cu trupul drag, surpat în vis." Plodul devine un simbol al lumii arhaice, o esență divină din care se nasc toate celelalte: „Dar plodul?/ De foarte sus/ Din polul *plus*/ De unde glodul/ Pământurilor n-a ajuns." Acest glod al „pământurilor" reprezintă materia greoaie, un reziduu al materiei prime, energetice, fără componență gravitațională. Oul reprezintă funcția de transcendere a nonmateriei în materie obișnuită: „Acordă lin/ Și masculin/ Albușului în hialin:/ Sărutul plin." Omul este o ființă imperfectă, incapabilă să deslușească esența cunoașterii, neînțelegând că toate avatarurile Creației prime, toate acele „mărunte lumi" ce apar din haos sunt întrupări ale Duhului Sfânt „făcut sensibil" și păstrează „dogma", matricea originară: „Om uitător, ireversibil,/ Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil?/ Precum atunci și azi întocma:/ Mărunte lumi păstrează dogma.".

Scanned with OKEN Scanner

Referirile la legendele biblice, după care (cum se citează şi în mottoul poeziei) „Duhul Sfânt se purta pe deasupra apelor", creează semnificaţii multiple, omul comun primind în dar, ca revelaţie profundă, esenţială, oul cunoaşterii depline, oul „uituc", semn al minţii limitate, fiind înlocuit cu oul-simbol al creaţiei potenţiale: „Să vezi, la bolţi, pe Sfântul Duh/ Veghind vii ape fără stuh,/ Acest ou-simbol ţi-l aduc,/ Om şters, uituc.". Omul, „cadavrul de ignoranţă" din legendele apocrife, trebuie să primească oul „cu plod", încărcat cu potenţialitatea Creaţiei: „Nu oul roşu./ Om fără saţ şi om nerod,/ Un ou cu plod/ Îţi vreau, plocon, acum de Paşte;/ Îl urcă-n soare şi cunoaşte!". Principiile cosmogonice ale universului, spaţiul şi timpul încă nedecelate, sunt încifrate în „acel galben icusar,/ Ceasornic fără minutar": „Şi mai ales te înfioară/ De acel galben icusar,/ Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Şi ou şi lume. Te-nfioară/ De ceasul galben, necesar.../// A morţii frunte-acolo-i toată./ În gălbenuş,/ Să roadă spornicul albuş,/ Durata-nscrie-n noi o roată./ Întocma – dogma.". Oul, simbol al vieţii şi al morţii, început şi sfârşit al lumii, are înscris în el codul distrugerii finale. Dogma, gândirea scolastică, imperfectă, determină programatic apariţia morţii. Roata timpului conduce la dispariţia individuală a omului, la debarcarea sa treptată din universul energiilor prime. De aceea, oul sterp trebuie abandonat: „Încă o dată:/ E Oul celui sterp la fel,/ Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el./ Şi nici la cloşcă să nu-l pui!/ Şi lasă-n pacea-întâie-a lui,// Că vinovat e tot făcutul,/ Şi sfânt, doar nunta, începutul.". Conservarea timpului în el însuşi este condiţia sine-qua-non a existenţei increatului, a lumii perfecte. De aceea, începutul, starea de echilibru metastabil este benefică, în timp ce „făcutul" este impur, determinant al escatologiilor individuale şi generale.

Poezia „Oul dogmatic" cumulează semnificaţii multiple ale miturilor cosmogonice, orientate către explicarea, în sens de artă poetică, a creaţiei artistice, omul fiind îndemnat către revelaţii continue în universul mirific al cunoaşterii.

SIMBOLISTICA OULUI. „Oul sterp" este lipsit de virtuţi creatoare, nefiind depozitar al stării primordiale de increat, în timp ce „oul cu plod" reprezintă simbolic funcţia germinativă a întregului univers. Din ou apar germenii vieţii, lumea întreagă mişcându-se în jurul acestui simbol etern, atemporal. Între cele două sintagme se stabileşte antinomia esenţială a textului poetic: există un ou ca expresie materială a hranei cotidiene şi un ou din care se naşte universul, guvernat de forţele increate, atemporale.

Albuşul reprezintă principiul feminin al creaţiei, din el apărând materialitatea lumii. În raport cu „polul plus" al spiritului, albuşul constituie minus-materia din care se edifică ansamblul formelor şi al dimensiunilor cunoscute. Albuşul aşteaptă momentul creaţiei într-o stare de minus-cunoaştere, potenţând starea de increat, atemporalitatea, puterea de a da naştere vieţii.

„Plodul" poate fi considerat un principiu deja creat, preexistent, punct de pornire a genezei lumii, existent de altfel, într-o formă sau alta, în toate cosmogoniile. El provine dintr-un alt pol al existenţei, se constituie în plus-cunoaştere, fiind situat sus, „foarte sus" pe scara ierarhiilor celeste, ale materiilor şi energiei. El este punctul de echilibru între energii şi materii: din acest punct începe să se nască materia, să apară formele fixe, lipsite de fluiditate, ceea ce, în cele din urmă, determină moartea lor.

SFERA. Este unul din simbolurile arhetipale ale lumii, fiind creaţia perfectă, având chiar forma atomului primordial din care se formează universul. Zeii coboară în sfere pe pământ, ceea ce demonstrează caracterul cosmic al acestei forme. Oul primordial este chiar expresia vieţii, prin încercarea de a birui graniţele lumii reale; increatul se înscrie în

Scanned with OKEN Scanner

aceste forme perfecte. Legendele babiloniene, feniciene şi persane vorbesc despre rolul determinant jucat de sferă în compunerea lumii. În cartea I din „Mahabharata", „Adivarpa", se subliniază rolul esențial în creație al oului primordial: „În lumea aceasta, când fără strălucire şi lumină ea era înfăşurată de negură din toate părțile, a apărut dintru începutul [...] **yuga**, ca întâia cauză (a creației), un ou uriaş, sămânța veşnică a tuturor ființelor, care se numeşte Mahadivya. În el, precum se ştie, lumina cea adevărată era eternul brahma, sublim şi inimaginabil, ubicuu, cel care este cauza ascunsă şi insesizabilă a realului şi irealului. Din [oul] acesta a purces supremul Brahma, strămoşul şi singurul al tuturor făpturilor. (Apoi au ieşit) Suraguru şi Stahnu; Manu, Ka şi Paramesthin şi de asemenea Pracesatah, Daksha şi cei şapte fii ai lui Daksha. Apoi au apărut douăzeci şi unu de domnitori ai făpturilor, şi Purusha cel al cărui suflet nu se poate măsura şi pe care îl cunosc toți înțelepții; mai departe, toți Visheveda, Aditya, Vasavah şi ambii Ashvini, de asemenea (toți) yaksha, sadhya, pishacha, guhyaka şi pitri. După aceea s-au ivit cei mai buni înțelepți, înțelepții brahmani fără cusur şi numeroşii înțelepți regali, înzestrați cu toate virtuțile. După aceea: apa, cerul, glia, vântul, spațiul aerian şi țările lumii; după aceea: anii, anotimpurile, lunile, semilunile, zilele şi nopțile în succesiune ordonată. Aşa s-au ivit şi toate celelalte care sunt adeverite de oameni.". În această viziune, lumea se va nărui după ce se scurge **yuga**, conceptul primordial care dă naştere universului. În mitologia egipteană, la început dăinuiau apa primordială, numită „Nûn", şi negurile. Un duh primordial a început Geneza prin apariția unui ou cu două semințe, din care una a dus la formarea luminii zilei, zeul Râ, sursa vieții. Chronos a obținut un ou de argint din care a apărut Phanes „Strălucitorul", întâiul născut al zeilor.

NUNTA. Devine un simbol dual, pentru creație şi pentru moarte, fiind asociată unui spațiu închis, din care se dezvoltă cei doi vectori existențiali, al naşterii şi al extincției. Nunta ca moarte, cavou al vieții, este o alegorie pe care poetul o foloseşte în proiecția lumii, raportată atât la durata vieții umane, cât şi la aceea a universului.

AVANGARDISMUL

Manualul CORINT 1

TRISTAN TZARA

TRISTAN TZARA (1896-1963). Poet, dramaturg, eseist, promotor al mişcării dadaiste. Pleacă în 1915 la Zürich, unde, alături de Hugo Ball, Hans Arp şi Marcel Iancu, lansează mişcarea dada. Debutează în revista „Simbolul" (1912), apoi publică în „Noua revistă română", „Contimporanul", „unu". Aceste prime scrieri vor constitui „Primele poeme ale lui Tristan Tzara", care apar în 1934 sub îngrijirea lui Saşa Pană. Continuă să publice la revistele „Integral" (1925-1928) şi „unu" (1928-1932). Volumele sale de poezii, teatru, eseuri, texte sunt „La première aventure céleste de M. Antipyrine" (1916), „Vingt-cinq poèmes" (1918), „Des nos oiseaux" (1923), „Sept manifestes Dada" (1924), „L'homme approximatif" (1931), „Grains et issues" (1935), „Midi gagnés" (1939), „Parler seul" (1956).

Scanned with OKEN Scanner

CA SĂ FACEȚI UN POEM DADAIST

„Poemul dadaist" este un manifest literar sau o artă poetică eliberată de orice canoane, având caracter de frondă, promovând hazardul ca unic exercițiu de creație. Textul poetic se alcătuiește aleator, singurele rigori procedurale fiind cele strict tehnice, de asigurare, ca în orice construcție, a materialului necesar: „Luați un ziar./ Luați: nişte foarfeci.". În rest, totul este o rețetă ca oricare alta, cu proceduri şi momente care nu au nicio legătură cu poezia: se alege dimensiunea poemului în funcție de suprafața de ziar folosită; se decupează mai întâi articolul selectat, apoi fiecare cuvânt al acestuia; cuvintele decupate se introduc într-un sac; se scot pe urmă şi se copiază „cu conştiinciozitate" unul după altul. Autorul manifestului garantează amprenta personală a creatorului şi îl asigură (cu seriozitate sau ironic?) că este „un scriitor nesfârşit de original şi de o sensibilitate fermecătoare", singurul impediment fiind că nu va fi înțeles „de vulg".

Prin acest program, la care se adaugă şi o mostră poetică alcătuită prin menționatul procedeu, Tristan Tzara dinamitează rigorile poeziei tradiționale şi chiar pe ale celei moderne, invitând pe creatorii avangardişti la experiențe ieşite din monotonele tipare clasice.

TEXTUL, CA POEM „DUBLU". Prevalează ca interes, în poemul lui Tristan Tzara, textul „teoretic", prin ingeniozitatea procedeului şi prin simplitatea de aplicare a lui, în fapt poetul detaşându-se de actul propriu-zis al creației. Prin această procedură, oricine poate deveni poet. De aceea, textul are un caracter provocator şi ludic, incitând la experiențe inedite. În privința valorii, e posibil ca, după experiențe numeroase, din aceste întâmplătoare asocieri de cuvinte să rezulte şi texte cu „valoare poetică" acceptabilă. Elevii pot încerca un asemenea procedeu.

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

AVANGARDISMUL. Grupările avangardiste, rezultate ale unei civilizații tehniciste exacerbate, alienante pentru ființa umană, apar la începutul secolului al XX-lea, fiind derivate unele din celelalte. Cele mai cunoscute sunt dadaismul, constructivismul, suprarealismul.

DADAISMUL, promovat de Tristan Tzara, în 1915, la Zürich, e un curent ce îşi ia numele prin deschiderea la întâmplare a unui dicționar de limbă franceză în dreptul cuvântului **dada**, care înseamnă „căluț". Operele dadaiste sunt aleatoare, contestând arta preexistentă, tablourile acestui curent realizându-se prin aruncarea tuşei de pasteluri la întâmplare pe planşă. Dadaismul cultivă **antiliteratura, antimuzica, antipictura,** ca o reacție de protest împotriva unei lumi burgheze ce nu poate opri barbaria şi crima. Mişcarea se autodizolvă în 1921.

CONSTRUCTIVISMUL cuprinde experiențe estetice comune, în mare măsură, cu ale expresionismului. O grupare **expresionistă şi constructivistă** în acelaşi timp este cea de la revista „Contimporanul", condusă de Ion Vinea, apărută în anul 1922 şi continuând până în 1932. Asemănătoare cu ea sunt revistele „75 H.P." (1924), „Punct" (1924-1925), „Integral" (1925-1928). Portretele expresioniste sunt groteşti, desfigurate. În „Luntre şi punte", de Ion Vinea, un om îl pândeşte pe **omul cu servieta**, în care sunt transportate fondurile trezoreriei, îl loveşte în cap şi-i fură banii, pentru a se constata în final că totul fusese perfectat, cu diabolică prevedere, de misteriosul trezorier. La Ion Călugăru, în „Brahmi cel încruntat", în fața ostaşilor din Primul Război Mondial apare Iisus Hristos, împuşcat de ambele tabere, neprimit de lumea nouă, caraghioasă prin ea însăşi; imaginea carnagiului universal nu este suportată de spectatori,

Scanned with OKEN Scanner

militării scoţându-şi în final ochii pentru a nu mai avea în faţă această imagine terifiantă. Felix Aderca prezintă femei cu vag miros de legume („Femeia cu carnea albă") şi personaje descinzând din altă lume în provincialul Bucureşti, predispus pentru experienţe amuzante, în „Aventurile domnului Ionel Lăcustă-Termidor".

SUPRAREALISMUL. Termenul provine din fr. *„surréalisme"*, definit ca „automatism psihic pur, care-şi propune să exprime, prin viu grai, prin scris sau prin orice alt mod, funcţionalitatea gândirii". Trăirea superioară se realizează la nivelul oniricului, prin declanşarea mecanismelor adânci ale inconştientului. Se dezvoltă în perioada 1918-1924, printre tinerii poeţi numărându-se André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Guillaume Apollinaire. Tristan Tzara se naşte în 1896, la Moineşti, şi moare în 1963 la Paris. Încă din liceu scoate „Simbolul", împreună cu Ion Vinea şi Marcel Iancu. Ruptura între Tristan Tzara şi suprarealişti are loc în 1916, când este înfiinţat **dadaismul**, ai cărui reprezentanţi se grupează în jurul revistei „Littérature" şi organizează adevărate spectacole-provocări. În 1924 apare „Les champs magnétiques" a lui Breton, tot atunci fiind deschis un proces realismului prin „Manifeste du surréalisme". Mai târziu se lansează şi celelalte două „manifeste", iar la mişcare aderă artişti plastici ce vor deveni faimoşi, Salvador Dali şi Max Ernst. Suprarealul se defineşte ca o modalitate de cunoaştere superioară a lumii banale, proces în care trecutul, viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul se leagă prin însăşi infrastructura lor, devenind mai clare. Curentul promovează **nesupunerea totală, revolta absolută** faţă de formele estetice anterioare. În România, promotorii avangardismului sunt Tristan Tzara, Marcel Iancu, Urmuz, revistele reprezentative fiind „unu", „Alge", „Integral". Ilarie Voronca, Constant Tonegaru, Stephan Roll sunt tot atâţia promotori ai acestei direcţii ce sugera spargerea tiparelor lumii obişnuite, recuperarea forţelor abisale, delirul conştient, umorul negru şi obiectiv. Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu şi D. Trost vor scrie în limba franceză „Éloge de Malombra": „Le dîner sur une table tournante, l'assassinat sans blessure, la cascade aimantée, le mystère de chifre onze, le lit barque et lys, les dessous de l'orage, les orages partout, les parcs sans frontières, les conversations suspendues." („Cina pe o masă turnantă, asasinatul fără rană, cascada magnetizată, misterul cifrei unsprezece, patul barcă şi crin, dedesupturile furtunii, furtunile peste tot, parcurile fără frontiere, conversaţiile suspendate").

Manualul CORINT 2

ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ

MISTREŢUL CU COLŢI DE ARGINT

ŞT. AUG. DOINAŞ (1922-2002). Poet şi eseist. Este absolvent al Facultăţii de Litere şi de Filozofie a Universităţii din Cluj (1948). Debutează în „Jurnalul literar" al lui G. Călinescu (1939). Debutul editorial se produce cu volumul „Cartea mareelor" (1964). Scrie balade în stil parabolă, dintre care cele mai cunoscute sunt „Sf. Gheorghe cel fals", „Crai de ghindă", „Balada întrebării lui Parsifal", „Balada celor trei puncte de vedere". „Mistreţul cu colţi de argint", capodopera sa, este un poem al idealului, ca „Noaptea de decemvrie", de Alexandru Macedonski.

Volume de versuri: „Cartea mareelor" (1964), „Omul cu compasul" (1966), „Semnţia lui Laokoon" (1967), „Alter-ego" (1970), „Anotimpul discret" (1975), „Alfabet poetic" (1978), „Hesperia" (1979), „Vânătoare cu şoim" (1985), „Interiorul unui poem" (1990), „Lamentaţii" (1993).

Scanned with OKEN Scanner

Poezia „Mistreţul cu colţi de argint", elaborată într-o primă variantă în 1945 şi iniţiind o serie de nouăsprezece balade în volumul „Omul cu compasul" (1966), este o parabolă modernă cu aspect baladesc, în sensul dat de programul Cercului literar de la Sibiu şi de eseul lui Radu Stanca ‚Resurecţia baladei" (1945). Epica baladei dezvoltă **motivul vânătorii iniţiatice**, combinat cu cel al **căutării idealului**, ilustrat în mari opere din literatura română şi universală, de pildă „Noaptea de decemvrie", de Alexandru Macedonski, sau „Moby Dick", de Herman Melville.

Un prinţ din Levant caută un misterios mistreţ cu colţi de argint, vânarea acestuia devenind obsesia propriei vieţi. Proba are caracter iniţiatic, reiterând, în plan real, practici arhaice, precum tinerii de altădată intrau în peştera ursului cu mâinile goale sau Ghilgameş pleca în căutarea nemuririi. Este de fapt încercarea omului superior din cele mai diferite epoci de a da un sens înalt vieţii, de a ieşi din platitudinea existenţei comune. Prinţul din Levant este un rebel care nu acceptă viziunea banală asupra vieţii şi sfaturile oamenilor obişnuiţi, pentru care vânătoarea are numai scop pragmatic, fără implicarea unor mari idealuri, devastatoare în cele din urmă pentru fiinţa umană: „– Stăpâne [...]/ mistreţul acela nu vine pe-aici./ Mai bine s-abatem vânatul cu coarne,/ ori vulpile roşii, ori iepurii mici...". Fantasma ce-l cheamă, îl provoacă şi în cele din urmă îl răpune se află dincolo de puterile sale, în sfera cea mai tulburătoare a idealului greu de atins, în ciuda eforturilor supraomeneşti de a înfrânge animalul vrăjit, „cu colţi de argint", care poartă atributele certe ale fantasticului.

Fantasma lui apare peste tot, metamorfozează gradat întregul peisaj, fiecare strălucire de apă, iarba, luna, simboluri ale idealului obsesiv, dorit cu ardoare, fiind decodate în plan real, cu dispreţ crescând, de slujitorii mărunţi: „– Priviţi, cum se-nvârte făcându-ne semn/ mistreţul cu colţi de argint, nu departe:/ veniţi să-l lovim cu săgeata de lemn!.../ – Stăpâne, e apa jucând sub copaci,/ zicea servitorul privindu-l isteţ./ Dar el răspundea întorcându-se: – Taci.../ Şi apa sclipea ca un colţ de mistreţ.". Aceasta este **secvenţa-nucleu** a textului poetic, reluată ca un laitmotiv specific structurii baladei, cu modificări subtile de termeni-simbol, printr-un joc savant al paralelismului şi al simetriei. Încercările sunt trei, ca în orice poveste mitică, reluate prin amplificarea eforturilor de căutare şi prin schimbarea armelor de atac. Poezia creează astfel **simetrii perfecte**, fiecare secvenţă narativă dobândind simbolistica şi expresia poetică adecvată. În prima încercare, mistreţul se metamorfozează în „**apa** jucând sub copaci", în a doua devine „**iarba** foşnind sub copaci", în cea de a treia, în preajma morţii prinţului, într-o proiecţie cosmică, „**luna** lucind prin copaci". La rândul lor, elementele naturii iau, în viziunea prinţului, înfăţişarea idealului, a unui „colţ de mistreţ". Armele se substituie şi ele, pe măsura dificultăţilor ivite în cale: săgeata e **de lemn, de fier** şi apoi **de foc**. Atitudinea slujitorilor amplifică gradat dispreţul omului comun pentru inutila căutare, din punctul lui de vedere, a idealului: „zicea servitorul **privindu-l isteţ**", „zicea servitorul **zâmbind îndrăzneţ**", „zicea servitorul **râzând cu dispreţ**".

Moartea prinţului este arhetipală: aşa cum Ghilgameş nu reuşeşte să stea treaz nopţi în şir pentru a dobândi nemurirea şi, când pune mâna în sfârşit pe planta nemuririi, o pierde ca urmare a unei neglijenţe, nici prinţul din Levant nu poate răpune mistreţul cu colţi de argint. Acesta, ca o revărsare stihială, îl răpune: „Dar vai! sub luceferii palizi ai bolţii/ cum sta în amurg, la izvor aplecat,/ veni un mistreţ uriaş, şi cu colţii/ îl trase sălbatic prin colbul roşcat.". Ironic, în final, slujitorul admite interpretarea prinţului: „– Stăpâne, mistreţul cu colţi ca argintul,/ chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci". Martori la această moarte rituală stau luna şi apa, cu sclipiri stinse, ca un colţ de argint. Precum în vechile

Scanned with OKEN Scanner

legende germanice, pline cu vârcolaci şi animale fantastice, genii ale războiului, prinţul devine „pasăre neagră" ce „stă-n lună şi plânge".

Poemul este o scriere emblematică, pe teme romantice târzii, moartea prinţului devenind o apoteoză a idealului şi a disperării umane. În această interpretare se înscrie imaginea codrului metaforizat, „inimă neagră de codru", a pădurilor nepătrunse, reprezentări eminesciene, a scorburilor în care se poate ascunde vânatul. Animalele de pradă îşi schimbă zilnic forma, „copita şi blana şi ochiul sticlos". Pentru prinţ, vânatul mai mic, iepurii sau „căprioara cuminte" sau linxul „cu ochi sclipitori", e lipsit de valoare.

Prinţul doreşte să lovească mistreţul cu săgeata de lemn, apoi cu săgeata de fier şi, în cele din urmă, cu săgeata de foc. Mistreţul este însă un animal mitic, ce nu poate fi ucis cu uşurinţă. Se poate observa, în structura internă a poemului, o adevărată simetrie a motivelor şi o gradaţie accentuată a cadenţei, tensiunea amplificându-se pe măsură ce poezia este citită. Alungarea mistreţului se face „peste plaiuri", printre copaci, prezenţa animalului protejat de zeiţa Artemis fiind simţită sub forma unor sclipiri de lumină nepământeană.

Moartea prinţului este, în cele din urmă, o **alegorie**, cosmicitatea sentimentului de integrare în natură amintind de epopeile indiene. În momentul crepuscular în care mistreţul atacă, natura îşi schimbă înfăţişarea, devine funebră, ca un **doliu cosmic**: „Dar vai! sub luceferii palizi ai bolţii/ cum sta în amurg, la izvor aplecat,/ veni un mistreţ uriaş, şi cu colţii/ îl trase sălbatic prin colbul roşcat./ – Ce fiară ciudată mă umple de sânge,/ oprind vânătoarea mistreţului meu?/ Ce pasăre neagră stă-n lună şi plânge?/ Ce veştedă frunză mă bate mereu?...". Prinţul intră în nefiinţă fără a-şi da seama, răspunsul fiind dat mereu de servitor: „– Stăpâne, mistreţul cu colţi ca argintul,/ chiar el te-a cuprins grohăind sub copaci./ Ascultă cum latră copoii gonindu-l.../ Dar prinţul răspunse-ntorcându-se: /– Taci/ Mai bine ia cornul şi sună întruna./ Să suni până mor, către cerul senin.../ Atunci asfinţi după creştete luna/ şi cornul sună, însă foarte puţin.".

Beatitudinea morţii, similară cu aceea a emirului din „Noaptea de decemvrie", de Alexandru Macedonski, este întemeiată pe o filozofie a tăcerii: cu prinţul moare întreaga natură, iar universul îşi opreşte pentru un moment mişcarea. Dacă prinţul urmăreşte ţinta aflată tot mai departe, servitorii nu observă limita dintre real şi ireal decât atunci când este mult prea târziu.

Pentru prinţul din Levant, mistreţul nu este o fantomă, ci o ţintă concretă, pe care o urmăreşte prin toate mijloacele, cu ochii minţii şi prin fapte. Prinţul decelează limita diafană a lumii ascunse, sesizează inefabilul prezent dincolo de formele aparente ale naturii, încercând să reconstituie o altă realitate, arhaică. El este vânătorul arhetipal prin excelenţă, dar se transformă în vânat: fiara pe care o urmăreşte este o entitate negativă, un demon al timpurilor uitate, iar moartea lui echivalează cu lipsa de putere în faţa forţelor ascunse, malefice, ale naturii.

Întreaga natură participă la conspiraţia uciderii prinţului, moartea lui fiind marcată de apariţia unei păsări negre pe lună, ceea ce simbolizează intrarea pe un tărâm negativ, al timpurilor revolute, când lupta dintre Lumină şi Întuneric nu era încă decisă. S-ar putea vorbi şi de elemente maniheiste în poezia lui Ştefan Augustin Doinaş: moartea prinţului este o înfrângere temporară a forţelor binelui, a lumii aparţinând sferei ideatice pozitive.

Scanned with OKEN Scanner

TEME ŞI MOTIVE:

- **Tema vânătorii iniţiatice**, devenită mijloc de atingere a absolutului, de aspiraţie către înalt.
- **Animalul mitic**, văzut ca un zeu întrupat, ca un adversar al omului, ca o forţă oarbă a destinului.
- **Antiteza** dintre **omul comun** şi **omul stăpânit de ideal**, dintre servitor şi prinţ, care se situează în sfere diferite ale cunoaşterii.
- **Alternanţa simbolurilor temporale**. Armele prinţului sunt percepute ca simboluri ale unor epoci istorice: pentru a vâna mistreţul, prinţul apelează la arme diferite, „săgeata de lemn", „săgeata de fier", „săgeata de foc".

VÂNĂTOAREA. Este o **probă iniţiatică**, dintre cele mai vechi şi mai edificatoare practicate în istoria omenirii. În plan spiritual, strâns legat însă de aspectul competitiv, vânătoarea devine un mijloc de contingenţă cu sacrul, fiindcă implică magie şi şamanism, pătrunderea în lumea spiritelor, prin citirea vocilor ascunse ale nopţii. Personajul ales de poet este potrivit pentru această dualitate iniţiatică, este „un prinţul din Levant", tărâm al miracolelor din basmele arabe, cu predispoziţie către ideal şi către absolut. Cadrul poeziei este romantic, figurând un tărâm al umbrelor, fără contingenţă cu lumea celestă: „Un prinţ din Levant îndrăgind vânătoarea/ prin inimă neagră de codru trecea./ Croindu-şi cu greu prin hăţişuri cărarea". Sensul căutării poate fi şi al ieşirii la lumină, o lumină celestă, materializată, în plan terestru, în strălucirea ierbii şi a apei, dar şi a lunii, întunecată însă, în cele din urmă, prin moartea prinţului, de o „pasăre neagră", ce „stă-n lună şi plânge".

Vânătoarea este aşadar şi o **probă spirituală**, întrucât prinţul desluşeşte, dincolo de contururile aparente ale naturii şi ale formelor materiale, lumina divină a întregului. Vânătoarea devine astfel căutarea unui ideal situat dincolo de orizontul percepţiei umane imediate: prinţul are aspiraţia de a înfrânge nu doar un mistreţ, ci chiar spiritul vânatului, potenţat de forţele pădurii şi ale naturii înconjurătoare. Acest lucru nu este însă posibil, pentru că lumea se află într-un cerc al restricţiei, iar mistreţul arhetipal se întrupează, de dincolo de graniţe, într-un animal uriaş, care îl omoară într-un moment de neatenţie.

SĂGEATA. Cele trei săgeţi creează, în spaţiul poemului, o temporalitate mitică, vânătoarea mistreţului făcând parte dintr-un ritual complex, neschimbat de-a lungul timpului, pornind de la o realitate primă, din vremuri îndepărtate, preistorice. Prinţul transgresează diferite epoci, trece de la perioada primitivă, a săgeţilor de lemn, pe o treaptă nouă de civilizaţie, a săgeţilor de fier, pentru a ajunge şi în vremuri actuale sau viitoare, când se folosesc sofisticate săgeţi de foc.

Cele trei săgeţi reprezintă forme distincte ale materialităţii lumii şi ale evoluţiei acesteia: **săgeata de lemn** situează vânătorul în arhaitate, în momentul naşterii civilizaţiei, când formele gândirii magice erau răspunzătoare de înfrângerea spiritului animalului prin vânătoare. Săgeata de lemn mai înseamnă şi o civilizaţie a naturii, susceptibilă să învingă, prin propriile forţe, animalele sălbatice. **Săgeata de fier** marchează trecerea la un alt nivel al cunoaşterii, alungarea forţelor magice şi înlocuirea cu uneltele civilizaţiei. **Săgeata de foc** semnifică purificarea puterilor vânătorului, ascensiunea sa într-un alt punct al structurării materiei şi energiei, când materialitatea brută nu mai este atât de importantă. Săgeata de foc implică sublimarea spiritului, trecerea dincolo de graniţele limitative ale existenţei umane la care este supus prinţul. Într-un timp foarte scurt, el parcurge toate etapele istoriei, trece din realitatea arhaică a omului care vâna prin magie la cea a omului din lumea modernă.

FINALUL. Prinţul este prins de iluzia vânătorii ideale, de lumea fantastică a începuturilor. El nu mai poate distinge între realitate şi ficţiune, fiind condus chiar de fantasma

Scanned with OKEN Scanner

pe care o urmează, de fascinația mistrețului cu colți de argint, care îl trimite pe lumea cealaltă. Moartea prințului se înscrie în logica firească a lucrurilor, într-o realitate mitică, a zeului-animal care își înfrânge vânătorul, pentru simplu motiv că acesta aparține regnului uman. Sunetul de corn de la sfârșitul poeziei arată că rolurile sunt schimbate, că omul este de fapt elementul slab în această lume complexă și că destinul său este inevitabil. Servitorul are, în final, revelația profețită de prinț, fiind martor la stingerea acestuia. Rolurile acum se inversează: prințul are convingerea că vânătoarea nu s-a terminat, că mistrețul căutat încă nu a apărut, pe când servitorul crede că s-a arătat chiar mistrețul cu colți de argint. Apariția este însă falsă, ținând de lumea comună, nu de cea magică, fiindcă animalul este izgonit de copoii care îl latră.

Addenda

Eugen Simion, 1974

„Dintre balade, *Mistrețul cu colți de argint* este, indiscutabil, cea în care dorința de a moderniza mitul se realizează mai bine. Fabula este simplă: un prinț din Levant, pasionat vânător, visează să răpună un mistreț fantastic, cu colți de argint. În ciuda sfaturilor sănătoase date de slujitori, el se avântă spre inima pădurii întunecoase. Prințul nu reușește să vâneze prețioasa fiară, e în schimb el ucis de mistrețul teribil, în timp ce cornul de vânătoare sună melancolic. Schema baladei, mai puțin latura polemică, este aceea din *Noapte de decembrie*. Și aici este vorba de un idealism (în sens moral), de obstinație în urmărirea unui țel înalt și de jertfa ce intră în chip necesar la temelia oricărui vis. Prințul e, deci, creatorul, mistrețul – idealul, Mecca lui. În planul creației ar putea fi vorba de perfecțiunea artei. Creatorul nu ajunge să cucerească absolutul și e ucis de idealul în care crede. O temă romantică foarte răspândită. Mai puțin cunoscută este ideea forței transformatoare a visului. Halucinat, prințul vede peste tot în natură mistreți cu colți de argint, râurile, iarba, luna iau înfățișarea animalului fabulos. În propoziționi estetice aceasta s-ar traduce: arta metamorfozează, subiectivizează obiectele."

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

NEOMODERNISMUL. Se instituie, în literatura română de la jumătatea secolului al X-lea, ca o mișcare de resuscitare a lirismului autentic, amenințat, din direcții diverse, de ideologiile exclusiviste și totalitare ale vremii. Mișcarea este inițiată de **Cercul literar de la Sibiu**, apărut în condițiile istorice ale Dictatului de la Viena și ale anexării Ardealului de Nord la Ungaria, când viața culturală și universitară a Clujului, cel mai important centru cultural din Transilvania, se mută la Sibiu. Aici, o grupare de tineri scriitori, Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș, I. Negoițescu, Nicolae Balotă, Cornel Regman, Ioanichie Olteanu, Eugen Todoran, Eta Boieriu, Radu Enescu, înființează un Cerc literar după model junimist, care își propune continuarea unei tradiții moderate în literatură, evitând deopotrivă exagerările gândiriste și sămănătoriste („pășuniste"), cât și pe cele avangardiste.

Prin articolul-program publicat în mai 1943 în ziarul „Viața", „Manifestul Cercului literar de la Sibiu. Ardealul estetic", tinerii scriitori își manifestă aderența la ideile lovinesciene, autonomia esteticului, combaterea ideologiei curentelor tradiționaliste, refuzul localismului cultural, militând pentru continuitatea valorilor în spațiul literar românesc. „Manifestul" militează, în spiritul timpului, pentru noi formule culturale și literare, moderne, sincrone cu spiritul european în continuă dezvoltare. În anul 1943, era evident că sămănătorismul (numit aici „pășunism") este un curent literar cu totul anacronic, închis definitiv între filele istoriei, chiar dacă era preluat de forme literare mai rafinate și spiritualizate, precum gândirismul lui Nichifor Crainic și al grupării sale. Antisămănătorismul se explică prin tendința de a ieși dintr-o izolare față de cultura europeană, acest curent fiind văzut ca anacronic, „regional" și fără viabilitate.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul anului 1945, gruparea înființează „Revista Cercului literar", în care își susține ideile programului estetic și publică opere literare ilustrative. În numărul 5, Radu Stanca publică eseul „Resurecția baladei", care orientează creația literară a tinerilor scriitori către genul baladesc, cu realizări notabile, publicate în numerele următoare ale revistei sau în volumele de mai târziu.

Odată cu instalarea regimului comunist, activitatea grupării este interzisă (ultima ședință a **Cercului** are loc în 1949), scriitorii se risipesc prin țară, unii dintre ei fiind condamnați la ani lungi de detenție, Nicolae Balotă, I. Negoițescu, I. D. Sârbu, Ștefan Augustin Doinaș. Cei care au rezistat infernului închisorilor comuniste vor reveni în lumea literară după amnistia din 1964, publicând opere literare și studii critice de valoare.

Cercul literar de la Sibiu a asigurat continuitatea valorilor literare și culturale românești în perioada de criză ce a urmat, făcând conexiunea cu noua generație de poeți din anii '60, trecând peste pustiul ideologic și estetic al manifestărilor proletcultiste din „obsedantul deceniu" 1950-1960.

Poezia proletcultistă, literatura comunistă în genere, cea angajată politic, cu program ideologic strict, dominantă îndeosebi în deceniul '50-'60, „obsedantul deceniu" al culturii și conștiinței civice și estetice românești, dar cu prelungiri până la revoluția din 1989, reprezintă o excrescență monstruoasă a istoriei pe trunchiul viguros al valorilor literare, culturale și științifice românești. Introdusă prin directive de partid, prin epurări de scriitori și de opere literare de mare valoare, mulți creatori fiind aruncați în închisorile comuniste, susținută prin activiști și politruci zeloși, mulți dintre ei scriitori, și prin programe ideologice îndeplinite cu scrupulozitate, poezia pusă în slujba noii clase conducătoare a întrerupt evoluția firească a literaturii române, abandonând temele literare fundamentale, experiențele stilistice și de sensibilitate literară dobândite după eforturi îndelungate de sincronizare cu literatura europeană.

Criteriile politice de evaluare axiologică le înlocuiesc pe cele estetice, bulversând climatul literar românesc și schimbând radical relațiile dintre membrii comunității literare. Mari scriitori, ca Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, sunt puși la index, lipsind din activitatea publicistică și literară un număr important de ani. Mulți dintre ei iau calea exilului, fenomen care se continuă, cuprinzând nume tot mai multe, până la sfârșitul regimului comunist. Alții, nu puțini, se convertesc la noile criterii ideologice, făcând concesii, prin anumite opere ale lor, noilor orientări literare sau punându-se cu toată forța și talentul în slujba promovării cu abnegație a noii culturi, proletcultiste. S-a creat astfel un imens spațiu de manifestare a impostorii, a lipsei de talent și de valoare, domeniul literar fiind ocupat cu ușurință de activiști culturali, de nechemați, de personaje lipsite total de contingență cu valorile intelectuale, cu literatura și cultura.

Începând cu anii '60, în literatura română apare o generație nouă de scriitori, care încearcă, timid și reticent la început, cu tot mai mare îndrăzneală și talent odată cu trecerea timpului, să reînnoade firele rupte ale evoluției poeziei, prozei, criticii literare și eseisticii românești, să producă o resurecție a lirismului în poezie, să redimensioneze realismul și autenticitatea în proză, să reabiliteze criteriile estetice în teoria și critica literară. Este perioada în care se afirmă poeții Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Ileana Mălăncioiu, Mircea Dinescu, prozatorii Marin Preda, Fănuș Neagu, Dumitru Radu Popescu, Nicolae Breban, Augustin Buzura, Ion Lăncrănjan, criticii literari Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Marin Mincu. Cu toate acestea, în toți anii regimului comunist libertatea de creație a fost riguros controlată, cu brutalitate la început, cu mai multă discreție după 1970. Scriitorii autentici au găsit mereu metode de a-și asigura un teritoriu propriu de creație, de a face cât mai puține concesii estetice și ideologice timpului în care au scris.

Scanned with OKEN Scanner

NICHITA STĂNESCU

NICHITA STĂNESCU (1933-1983). Poet în adevăratul sens al cuvântului, desprins dintr-o generație care, în ultima jumătate de secol, va duce „lupta cu inerția" unui limbaj poetic obosit și deturnat de la sensurile profunde ale lirismului, Nichita Stănescu își dobândește astăzi, în ciuda unor tendințe contestatare sau amnezice, o singularitate incontestabilă. Încă de la debutul său, cu „Sensul iubirii" (1960), el va scrie altfel decât până atunci în poezia românească și, probabil, și în literatura lumii. Cuvintele devin „necuvinte", spațiul poetic are „noduri și semne", după o geometrie insolită a sensurilor, poezia devine un fluid de dincolo de lucruri, ce se rostește de la sine, poetul fiind doar vocea, un medium, prin care poezia se exprimă singură. Volumele sale de versuri, „Sensul iubirii" (1960), „O viziune a sentimentelor" (1964), „Dreptul la timp" (1965), „11 elegii" (1966), „Oul și sfera" (1967), „Roșu vertical" (1968), „Laus Ptolemaei" (1968), „Necuvintele" (1969), „În dulcele stil clasic" (1970), „Măreția frigului" (1972), „Clar de inimă" (1973), „Starea poeziei" (1975), „Epica Magna" (1978), „Opere imperfecte" (1979), „Noduri și semne" (1982), sunt dispuse într-o gradație care explorează tot mai adânc zonele pure ale cuvintelor, poetul pătrunzând într-o lume fascinantă, în care sensurile se compun după alte legi, probabil cele încă nedescoperite ale universului nostru.

Nichita Stănescu este un poet al formulelor neconvenționale, oscilând între extreme, totdeauna preocupat de ineditul expresiei poetice. De aceea, scrie la început versuri argotice și „băşcălioase", revenind însă repede în spațiul grav al unei profunde semantici poetice, așa cum se întâmplă în volumul „Necuvintele", simptomatic pentru sensurile pe care le dă acestei inedite metafore. Deoarece cuvintele nu mai sunt suficiente pentru prinderea substanței poetice, ele sunt negate, nici nu mai trebuie rostite, ci separate printr-un **laser lingvistic** de Cuvântul Prim, răspunzător de creația lumii.

În „Sensul iubirii", de referință este poezia „Dimineață marină", în care puritatea imaginii atinge o perfecțiune formală greu de egalat. Geneza lumii este prezentată în poezie în mod inedit: razele soarelui ies chiar din mare, spațiul propice vieții, într-o paletă coloristică de roșu-aprins, într-un cadru populat, oarecum ciudat, de plopi. „O călărire în zori" este o prezentare a spectacolului solar, în toată splendoarea lui, lumina punând stăpânire treptat pe lume. Caracteristică rămâne pentru aceste poezii predilecția pentru imagini clasice, pentru ținuturi inundate de lumină, generatoare de principii vitale.

„Dreptul la timp" transcrie o imperioasă nevoie de a exista dincolo de pânda nemiloasă a vremii, ce se rotește din ce în ce mai repede. **Enkidu** este lovit tocmai de această soartă neiertătoare, cum sugerează mottoul poeziei cu titlu omonim: „A murit Enkidu, prietenul meu care ucisese cu mine lei" (din poemul „Ghilgameș"). Faptul de a exista este de o irepetabilă singularitate, omul nu trăiește decât o singură dată, de aceea pipăitul, percepția propriei ființe devine un miracol: „Pipăie-ți urechea și râzi... Umerii privește-mi-i". În încercarea de a depăși timpul, tinerii încearcă să meargă pe mare, la fel ca Iisus Hristos altădată („Adolescenți pe mare"). Lumina este îndoită, parcă sub efectul magnetic al unui puternic „black hole", suferind mutații ce nu pot fi explicate prin legile fizicii tradiționale: „Încercam să încordez lumina,/ asemenea lui Ulisse arcul, în sala/ de piatră a petitorilor." („Îndoirea luminii"). Nichita Stănescu acordă eului liric puteri titanice, putând învinge energiile ascunse ale lumii: „Încercam să încordez lumina [...]/ Încercam să îndoi lumina.". Materialitatea luminii creează lumea, aruncându-l în toate direcțiile pe temerarul care încearcă tensiunea radiației cosmice, transformându-l în gravitație, timp sau energie, după voință.

Ciclul „11 elegii" pune întrebări esențiale asupra vieții, găsește noi căi ale dezvoltării

Scanned with OKEN Scanner

acesteia, discursul liric întorcându-se împotriva oamenilor cu o gândire sterilă, ce se autodenumesc, într-un mod iluzoriu, „mai marii zilei", fără a se constitui şi într-o forţă benefică pentru omenire. În „Elegia întâia", poetul apare în ipostază demiurgică, eu primar, increat, din care se dezvoltă întregul spaţiu imaginar al poeziei: „Bat din aripi şi dorm –/ aici,/ înlăuntrul desăvârşit, care începe cu sine/ şi se sfârşeşte cu sine,/ nevestit de nici o aură,/ neurmat de nici o coadă/ de cometă.". Lipsa de mişcare a haosului primordial îi creează propriul mormânt, copleşind eul ca o povară greu de suportat, iar alternanţa între Da şi Nu e insuficientă pentru resuscitarea lumii. **Dualitatea imperfectă** creează coşmaruri, ducând la neîmplinire, oamenii, copleşiţi de prea multă tristeţe, nu se mai pot îndrepta cu gândul spre sferele celeste, rămânând lipiţi de pământ, netreziţi de nimeni, de niciun înger vestitor. Deşi poetul este o fiinţă dual㠄 doarme, nu se desprinde de increat: **dublarea** îi poate asigura nemurirea, el fiind înconjurat de alt el, fapt ce-i conservă **matrixul**: „Aici dorm eu, înconjurat de el". „Elegia a doua" introduce noţiunea de zeu, care suplineşte, prin forţa sa, neputinţa oamenilor, substituindu-se lumii imperfecte. Omul ce are nevoie de **substitute de existenţă**, trăind prin alţii, pentru că este prea obosit pentru a trăi prin el însuşi, priveşte aceste noi veniri cu un ochi ciudat, ca la nişte străini: „Şi chiar şi tu îţi vei urni sufletul/ slăvindu-l ca pe străini". Ochiul, magic la atlanţi, trebuie înlocuit cu un zeu, pentru că doar acesta asigură cunoaşterea totală, organul vizual prezentând doar aparenţa, nu şi realitatea. Timpul îşi pierde caracterul liniar, se amplifică la nesfârşit în „Elegia a treia", îi „fructifică" pe oameni, transformându-i în **vegetale**. Şi o **lume vegetalizată** este o lume moartă, intrată în criză de timp, pentru că lucrurile bune devin din ce în ce mai îndepărtate, moartea pândind la orice colţ. Lumea se comportă la **nivel visceral** în „A patra elegie", dinţii morţilor bătrânului Ev Mediu, conservat doar de catedrale, apar din întuneric, trupul începe să-şi urască propria materialitate plăpândă, pentru vina de a nu exista şi dincolo de **carne**, într-o încercare disperată de a aspira la eternitate. **Elegiile a cincea şi a şaptea** supralicitează noţiunea de **real**: **negaţia** ce presupune acceptarea realităţii este de fapt o respingere a ei, dar poetul nu este „supărat" pe elementele materiale ale lumii, nu se simte mortificat, zidit în edificiul ei „cu braţări de mortar înţepenite". „Elegia a opta", „Hiperboreeană", include motivul evadării din lumea nevolnică; acolo, în Hiperboreea, îşi vor pierde puterea „maimarii minţii" necreatoare, iar poetul îşi va regăsi vitalitatea, nemurirea pierdută, renăscut din propria cenuşă. Insula Thule sau Hiperboreea din legendele vechi germanice, sediul fiinţelor nemuritoare, este singurul refugiu în faţa necizelatei lumi comune. Neputinţele trupeşti vor dispărea: poetul se va arunca cu trupul „dezbrăcat" în apa îngheţată, unindu-se cu elementele naturii. Oul reprezintă în „Elegia a noua" întunericul, dezgustul faţă de creaţia impură, naşterea devenind „încremenită", iar căldura dobândeşte o materialitate clocită. Oul negru reprezintă lipsa de originalitate, imposibilitatea unei creaţii perfecte, zeiţa Afrodita nemaiputând să apară din spuma mării. Similitudinile cu întreaga conştiinţă filozofică europeană nu sunt forţate: dacă Heidegger studiază noţiunea de **Ungeboren** în poezia lui Georg Trakl, Nichita Stănescu vorbeşte, la fel, de un **Nenăscut**, ca formă de protejare a eternităţii.

„Operele imperfecte" (1979) propun un fals tratat al transpoetizării, al producerii şi receptării artei. Arta este imperfectă, în „Lecţia despre cub" sau „Lecţia despre cerc", şi, totodată, contrariile se confundă, poetul operând cu „firescul neobişnuit" şi cu „absurdul ca firesc".

„Daimonul meu către mine" (din „Epica Magna") prezintă lumea cuvintelor imperfecte: „vorba arde,/ verbul putrezeşte,/ iar cuvântul/ nu se întrupează ci se destrupează?", pentru că nu reuşesc să fie absolute, să schimbe, prin creaţie originară, arhitectura lumii. „Nod 11" elimină coşmarurile existenţiale: lumea apare ca un ansamblu în mişcare, poetul se „înzeieşte", nu mai moare, pământul

Scanned with OKEN Scanner

devine imobil, **punct de inflexiune** al întregului cadru spațio-temporal. **Țara** și **Patria** redefinesc spațiul nativ, cu o valoare de simbol pentru eternitatea lumii sud-dunărene, „visul" se naște pe acest tărâm, munții, câmpiile, mustața ciobanului mioritic, toate făcând parte din cadrul general-uman al teritoriului străbun.

Manualul EDP

CÂNTEC

Poezia „Cântec", apărută în volumul „O viziune a sentimentelor" (1964), exprimă două teme ce domină de la început lirica lui Nichita Stănescu: **tema iubirii** și cea **a creației**, mereu confundabile, ambiguizate de la început, punând lectorul în atenție continuă în decelarea semnificațiilor. Starea de fericire ce invadează, încă din incipit, metaforic („întâmplare a ființei mele"), spațiul poetic, este creată de sentimentul iubirii, pe care se proiectează întreaga „viziune a sentimentelor" din volumul unui convingător debut. Sentimentul iubirii copleșește întreaga ființă: „E o întâmplare a ființei mele:/ și-atunci, fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decât mine, decât oasele mele,/ pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare/ mereu dureroasă, minunată mereu.". Sentimentul de iubire semnifică însă, la Nichita Stănescu, ca de altfel și la Eminescu, o comuniune profundă cu lumea exterioară, proiecția afectului la scară cosmică, printr-un flux turbionar ascensiv, care izbește „tâmpla de stele" și pune lumea „în nesfârșire". Fericirea e un sentiment înălțător, care înfrânge granițele terestre: „Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi/ tâmpla de stele, până când/ lumea mea prelungă și în nesfârșire/ se face coloană sau altceva/ mult mai înalt, și mult mai curând.".

O privire înapoi poate pune în lumină și o altă lectură, nuanțată, derivată tot din tema esențială a textului. Fericirea iubirii declanșează un câmp poetic plin de incandescență, de revelate minuni, în care eul liric se mișcă în voie, încât tema creației, a bucuriei operei se instituie de la sine. Ambiguitatea termenilor nu precizează niciodată ideea explicită a iubirii, menținând-o în limitele sugestiei, fiind preferată noțiunea de fericire, deși un **tu** feminin se simte în pagină: „fericirea dinlăuntrul meu/ e mai puternică decât mine, decât oasele mele,/ pe care mi le scrâșnești într-o îmbrățișare/ mereu dureroasă, minunată mereu.". În plus, în spațiul poetic pătrund cuvintele, logosul, care orientează imaginea poetică spre alte sfere de referință. Cuvintele sunt „lungi, sticloase", comparate cu „niște dălți ce despart/ fluviul rece de delta fierbinte,/ ziua de noapte, bazaltul de bazalt.". Creează deci dihotomiile esențiale ale lumii, despart rațiunea de sentiment, iar în haosul originar separă lumina de întuneric, chiar piatra de piatră, într-un scrâșnit proces al facerii. Cuvintele sunt astfel Logosul originar, desprins dintr-un sentiment de origine divină, devenit **cântec al ființei cosmice**. Eul poetului este absorbit, prin vârtejul stării de fericire, în înalt, este singularizat, depășind simpla iubire terestră. Dublarea eului în „margini", separarea sinelui de sine din poemele de mai târziu, creează cele două entități ce dezvoltă tensiunea lirică, între care se cuprind marginile lumii, ale universului, devenit univers poetic, cu toate dihotomiile definitorii ale acestei sciziuni: „Ce bine că ești, ce mirare că sunt!/ Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/ două culori ce nu s-au văzut niciodată,/ una foarte de jos, întoarsă spre pământ,/ una foarte de sus, aproape ruptă/ în înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că ești, a-ntâmplării că sunt.".

NECUVINTELE. Cuvintele, privite, în poezia „Necuvinte", ca un „laser lingvistic", despart cele două laturi ale Logosului, pozitivul și negativul. Imaginea creată se bazează pe simboluri profunde, generatoare de materialitate, de consistență a lumii. Lumea este alcătuită

Scanned with OKEN Scanner

după principiul *coincidentia oppositorum:* caldul şi recele coexistă, într-o predeterminare divină a universului, stabilită încă de la începutul timpului, de către Dumnezeu. Alte două puncte opuse ale cosmosului, întunericul şi lumina, îşi stabilesc graniţele, ca în mitul Genezei. Bazaltul semnifică materialitatea uriaşă a lumilor, din a cărui separare continuă rezultă formele materiale nesfârşite. Cuvintele repetă astfel Logosul primordial.

OPOZIŢIILE se realizează între cele două sfere, feminin şi masculin, între cer şi pământ, între sacru, reprezentat de perfecţiunea arhetipală a sentimentului de iubire, şi profan, realizat prin coborârea în domeniul teluric, limitat, cu toate efectele de închidere a spaţiului spiritual. Cele două sfere sunt reprezentate prin „cântece diferite", prin două culori, una cu permanenţa cosmicului, cealaltă cu iminenţa decăderii angelice. Fericirea în sine este o minune, pentru că nu poate fi descrisă în termeni obişnuiţi, fiind cuprinsă într-o simbolistică aparte a gesturilor hierofanice. Întâmplarea, cauzalitatea generează fiinţa, în timp ce minunea se concentrează în existenţa fericirii, prin eternizarea şi perpetuarea acestui sentiment în lumea reală.

Fericirea, transfigurată prin creaţie, reprezintă împlinirea, dezmărginirea fiinţei, cuprinzând laturile extreme ale existenţei, principiile de înalt şi jos, de profan şi sacru: „Ce bine că eşti, ce mirare că sunt!/ Două cântece diferite, lovindu-se, amestecându-se,/ două culori ce nu s-au văzut niciodată,/ una foarte de jos, întoarsă spre pământ,/ una foarte de sus, aproape ruptă/ în înfrigurata, neasemuita luptă/ a minunii că eşti, a-ntâmplării că sunt.". Teoria culorilor, bazată pe principiile cuantice de structurare a lumii, se aplică aici prin aspiraţia spre idealitate, spre condiţia eternă, cosmică, a omului. Existenţa devine o minune, „o întâmplare a fiinţei", ascensiunea către un punct înalt din care eternitatea se poate contempla cu puterea şi liniştea suflului divin, creator de viaţă şi de materie.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (EDP)

Ex. 5 b/ p. 163. De ce „îmbrăţişarea" care-i „scrâşneşte oasele" e „mereu dureroasă, minunată mereu"?

Figura de stil menţionată este un **oximoron**, care constă în alăturarea a doi termeni cu înţeles opus, creând tensiunea lirică necesară spaţiului poetic. În plus, oximoronul „mereu dureroasă, minunată mereu", situează eul liric la hotarul dintre două lumi, dintre trecut şi prezent, dintre sacru şi profan, dintre terestru şi cosmic.

Adverbul „mereu" sugerează starea de perpetuă încordare, de continuu zbucium lăuntric, de eternă confruntare cu neantul şi cu hierofanicul. Fericirea este, în fond, un sentiment paradiziac: la greci, paradisul este numit Tărâmul Preafericiţilor, iar în mitologia celtică paradisul este un loc unde restriştea şi neliniştea lipsesc.

Termenul „minunată" sugerează tocmai starea de fericire perpetuă, depăşind condiţia pământeană. Prin ea poetul îşi exprimă contingenţa cu divinul, năzuinţa către creaţia eternă, încercarea de a accede într-o lume sublimă, imaterială.

Manualul CORINT 1

DEZÎMBLÂNZIREA

În „Dezîmblânzirea", apărută în volumul „Epica magna" (1978), poetul stabileşte o stranie corespondenţă între stările opuse ale materiei, ilustrând conceptul *coincidentia oppositorum* într-un mod aparte: „De mult negru mă albisem/ De mult soare mă-nnoptasem/ De mult viu mă mult murisem/ De visare mă aflasem/ Vino, tu, cu tine

Scanned with OKEN Scanner

toată/ ca să-ntruchipăm o roată". Sentimentul erotic se instituie la scară cosmică, fiind o forță ce sparge barierele materiei și determină contopirea contrariilor, în plan abstract, conceptual, și a celor două ființe în una singură, într-un androgin, în planul erotic: „Vino, tu, fără de tine/ ca să fiu cu mine, mine/ O, răsai, răsai, răsai/ pe infernul meu, un rai/ O, rămâi, rămâi, rămâi/ Palma bate-mi-o în cui/ pe crucea de carne/ când lumea adoarme.".

Cosmicitatea sentimentului de dragoste irumpe din aceste treceri bruște de la o scară a valorilor universale la alta antinomică: de la negru la alb, de la soare și zi la noapte, de la starea de viață la cea de moarte. Roata devine un simbol al armoniei întregii lumi, al structurilor spiralate ale energiei, spațiului și timpului. Poetul este supus unei metamorfoze speciale, se poate desprinde din matricea materială și poate călători în domenii ale cunoașterii până atunci nerevelate. Transformarea într-o ființă androginică se realizează tocmai prin această contopire a elementelor contrarii.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 1)

Ex. 1/ p. 185. Explicați simbolul **roții** (al **sferei**, al **cercului**) în poezia stănesciană, având în vedere și texte precum: „Elegia întâia", „Leoaică tânără, iubirea", „Certarea lui Euclid", „Lecția despre cerc".

În „Dicționarul de simboluri", de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, roții i se atribuie următoarele semnificații simbolice: „Roata este un simbol privilegiat precum aripa, al **deplasării, al eliberării de condițiile impuse de loc, de starea spirituală cu care intră în corelație** (CHAS, 431.).

E un simbol solar, în majoritatea tradițiilor: roți îmbrățișate coboară din înălțimile Solstițiului de iarnă, roți purtate de carele de triumf cu ocazia sărbătorilor, roți sculptate pe porți, roata existenței. Nenumărate credințe asociază roata cu structura miturilor solare (ELIT, 133).". Pentru Nichita Stănescu, roata devine un simbol al perfecțiunii absolute, o modalitate de transcendere a cercului strâmt al existenței.

Simbolistica roții și a succedaneelor ei, cercul sau sfera, domină universul poetic al lui Nichita Stănescu. În „Elegia întâia", sfera este **toposul primordial**, figurând increatul, sinele care „începe cu sine și sfârșește/ cu sine", fără chip, fără formă, care, „deși fără margini, e profund/ limitat", „mai înghesuit/ în sine decât însuși punctul". Potrivit concepțiilor medievale (Maurice Scève), sinele se identifică deplin cu Dumnezeul-punct, ce se poate oricând descentraliza, emanând cercul cosmic, apoi, prin relativizare, sfera universului. În „Leoaică tânără, iubirea", cercul și sfera se identifică într-o tornadă erotică, ascensională, într-un timp rotitor la infinit, când „natura/ se făcu un cerc, de-a-dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape". În „Certarea lui Euclid", eul liric, ipostaziat în filozoful grec, locuiește pe o sferă, contingentă cu „lumea simultană", lumea paralelă în care, ca și în alte poeme, „Poveste sentimentală", „Testament", sufletul se desparte de trup, sinele de sine, eul de tu. „Lecția despre cerc" încheie volumul „Operele imperfecte" (deschis cu „Lecția despre cub"), și aici cu „mutilarea operei perfecte pentru a-i asigura durată, după care poetul se prosternează, ca în ritualurile antice, în fața sacrilegiului comis: „Se desenează pe nisip un cerc/ după care se taie în două,/ cu același băț de alun se taie în două./ După aceea se cade în genunchi,/ după aceea se cade în brânci./ După aceea se izbește cu fruntea nisipul/ și i se cere iertare cercului./ Atât.".

Scanned with OKEN Scanner

A CINCEA ELEGIE (TENTAȚIA REALULUI)

În „11 elegii", „povestea sentimentală" a eului liric în lumea cuvintelor se așază tot mai mult sub semnul spiritului, al rațiunii care ia cunoștință de sine, de sinele „înghesuit în sine", luând noi forme de organizare a realului, geometrice, perfecte, punctul, cercul, sfera. Este momentul, ca în „Elegia întâia", în care sinele se identifică total cu Dumnezeul-punct, Ființa care înconjoară eul poetic, gata să se materializeze oricând în sfera realului, creând spațiul imaginar al poeziei. În „Elegia a doua (Getica)", această materializare, o umplere de fapt a realului, se face sub semnul sacrului, corectând „fisurile ontice" (Mircea Martin), punând în toate denivelările reliefului lumii câte un zeu: „În fiecare scorbură era așezat un zeu.// Dacă se crăpa o piatră, repede era adus/ și pus acolo un zeu.// Era de ajuns să se rupă un pod,/ ca să se așeze în locul gol un zeu,// ori, pe șosele, s-apară în asfalt o groapă,/ ca să se așeze în ea un zeu.". În „Elegia a treia", această **proiecție în real a sinelui** se face până la contopirea totală: „Mă amestec cu obiectele până la sânge",/ ca să le opresc din pornire,/ dar ele izbesc pervazurile și curg mai departe/ spre o altă orânduire.". „A patra elegie", cu tema „lupta dintre visceral și real", în spațiul ființei, al sinelui, apare **tu**-ul, **alteritatea**, autodistanțarea eului (liric), care ia în stăpânire dublă, la fel ca în „Poveste sentimentală", marginile spațiului și ale timpului. „Ruperea" sinelui, „durerea ruperii în două" se face cu încordări și sfâșieri enorme, care multiplică eurile și perspectivele: „Și tu, o, tu, refacere-n interior,/ tu, potrivire de jumătăți, aidoma/ îmbrățișării bărbatului cu femeia sa,/ o, tu, și tu, și tu, și tu,/ izbire solemnă/ a jumătăților rupte".

„A cincea elegie" prezintă procesul invers, invazia realului asupra sinelui, mișcarea de recul a valurilor timpului și spațiului asupra eului des-centrat, împrăștiat în sferele ample ale lumii. Aparent, luarea în posesie lirică a multiplelor fațete ale realului a fost calmă, diferită de aceea figurată în elegia anterioară, care era o „aprindere-a rugurilor", incendiară, o revărsare tumultuoasă a sinelui. În „A cincea elegie", spațiul liric se constituie din elemente suave ale vegetalului și ale zborului, într-o atmosferă blândă, melancolizată: „N-am fost supărat niciodată pe mere/ că sunt mere, pe frunze că sunt frunze,/ pe umbră că e umbră, pe păsări că sunt păsări.". De aceea, revolta elementelor lumii înconjurătoare este cu atât mai surprinzătoare și mai inexplicabilă: „Dar merele, frunzele, umbrele, păsările/ s-au supărat deodată pe mine./ Iată-mă dus la tribunalul frunzelor,/ la tribunalul umbrelor, merelor, păsărilor,/ tribunale rotunde, tribunale aeriene,/ tribunale subțiri, răcoroase.".

Poetul, care în poezia „Testament" trebuia să dea „mărturie", să dea seamă de cuvintele sale, este dus în fața instanțelor derivate din simbolurile invocate, învinuit pentru incapacitatea de a înțelege glasul acestora, mesajele din „lumea simultană", semnele poetice din adâncuri, scrise în „necuvinte", în simboluri primordiale, pe când lucrul nu era cuvânt, ci chiar lucru în sine: „Iată-mă condamnat pentru neștiință,/ pentru plictiseală, pentru neliniște/ pentru nemișcare./ Sentințe scrise în limba sâmburilor./ Acte de acuzare parafate/ cu mărunțaie de pasăre,/ răcoroase penitențe gri, hotărâte mie.". Poetul adoptă o atitudine umilă în fața simbolurilor neînțelese ale lumii, într-o stare de încordare, de ascuțire a spiritului, până când simbolistica lumii, „înțelesurile" se reașază în contururile firești, „în ele însele", știute de la începuturi: „Stau în picioare, cu capul descoperit,/ încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine/ pentru ignoranță.../ și nu pot, nu pot să descifrez/ nimic,/ și-această stare de spirit, ea însăși,/ se supără pe mine/ și mă condamnă,

Scanned with OKEN Scanner

indescifrabil,/ la o perpetuă aşteptare/ la o încordare a înţelesurilor în ele însele/ până iau forma merelor, frunzelor,/ umbrelor,/ păsărilor.".

METAMORFOZELE EULUI. Eul, antrenat în mişcarea des-centrării sinelui, nu-şi mai aparţine lui însuşi, devine panteic, ca şi divinitatea, supus însă legilor realului, care, acţionând entropic, se depărtează treptat de tiparele creaţiei. Poetul, fiind, în propria viziune, numai un medium al receptării semnelor poetice dintr-o „lume simultană", este condus, fără să vrea, de semantica acestora, supus unor instanţe care de fapt întruchipează, în ansamblul lor, poezia. Tribunalele au o simbolistică descifrabilă în imagini poetice, sunt „rotunde", „aeriene", „subţiri", „răcoroase", sugestii de fapt ale fertilităţii (merele rotunde), ale zborului (păsările), ale fragilităţii frunzelor, ale misterelor umbrei. Realul, revoltat împotriva sinelui care l-a pus în mişcare, îşi cere propriul limbaj de existenţă, de exprimare, de aceea mesajul său se transmite prin „limba sâmburilor" şi sunt parafate „cu măruntaie de pasăre".

Manualul CORINT 2

N-AI SĂ VII

Poezia „N-ai să vii", din volumul „În dulcele stil clasic" (1970), se bazează pe aceeaşi „glisare" a formei cuvintelor către unele inedite, către negarea sensurilor obişnuite, transformându-le în „necuvinte", redându-le funcţia originară, de obiect, de acţiune, de culoare, de eu, de sine, de loc, de timp. Negaţiile dominante în poezie se înscriu în tentativa de a pătrunde în miezul semantic originar: „N-ai să vii şi n-ai să morţi/ N-ai să şapte între sorţi/ N-ai să iarnă, primăvară/ N-ai să doamnă, domnişoară.". Imaginea poetică se construieşte într-un veritabil „mise en abîme", al unei semantici primare, pure, în care contrariile se retrag incestuos în ele însele, într-un adânc reflectat în ochiul poetului ca într-o punte de legătură cu altă dimensiune: „Pe fundalul cel albastru/ din al ochiului meu vast/ meteor ai fost şi astru/ şi incest ai fost, prea cast.".

Golirea poeziei de cuvinte, transformarea lor antinomică în „necuvinte" creează dificultăţi de receptare a universului poetic, prin amputarea simţurilor obişnuite, devenite inoperante în noile sisteme de reprezentare: „Uite-aşa rămânem orbi/ surzi şi ciungi de un cuvânt./ Soarbe-mă de poţi să sorbi/ «S» e rece azi din sunt.". Eul poetic, înstrăinat, „rece" în această lume cu semne schimbate, îşi doreşte absorbţia deplină, totală în noul spaţiu, al „necuvintelor".

Manualul NICULESCU

SEMN 21

Există, în poezia lui Nichita Stănescu, o năzuinţă perpetuă a înălţării, o nostalgie a piscului, unde se înstăpânesc fiinţele fantastice: „Stârneam şi înnebuneam vulturoaica,/ mort de oboseală, căţărat pe pisc,/ în loc să găsesc nori, crivăţe, stele albastre,/ am găsit-o pe vulturoaică stând pe ouă.". Vulturoaica e un paznic al cerurilor înalte, dincolo de care ascensiunea este oprită, pentru că de aici nu mai urmează nici un drum. Vulturul divin este responsabil de pedepsirea lui Prometeu pentru insolenţa de a fi furat focul divin în folosul oamenilor.

Vulturoaica deţine supremaţia asupra propriilor domenii: „Am fluierat la ea, am urlat la ea, i-am cântat;/ ea, calmă şi măreaţă, sus în vârf,/ domnea peste ouăle ei din cuib.". Alungarea paznicului divin nu este posibilă: „Am vrut s-o alung,/ dar mi-a sfâşiat obrazul

Scanned with OKEN Scanner

cu pliscul./ Vă spun şi vouă:/ Pe muntele ăsta nu e de urcat,/ pentru că nu e de văzut nimic!/ Vă zic şi vouă:/ Ce-a fost de văzut a văzut vulturoaica!". Vulturoaica are acces la realitatea hierofanică, fără a lăsa această perspectivă şi muritorilor, pedepsindu-le orice tentativă de a-şi schimba, prin revelaţie divină, statutul existenţial.

Manualul NICULESCU

NECUVINTELE

În volumul „Necuvintele" (1969), Nichita Stănescu pune în discuţie chiar materialul de construcţie a universului poetic, cuvintele, considerate, în plin modernism, insuficiente, devalorizate prin tocire, prin repetabilitate extremă. Poetul neagă cuvintele, înlocuite prin reversul lor, „necuvintele", expresie a Cuvântului originar, care nu trebuia să semnifice, să substituie obiectul, ci era obiectul însuşi, lumea în potenţială devenire. Prin caracteristicile ei de artă poetică, poezia „Necuvintele" propune utilizarea altui tipar semantic, în care sugestia să fie grăitoare în această inversare a rolului semnelor şi a codurilor lingvistice. Gesturile individului sunt însoţite de o combustie internă pe măsură: „El a întins spre mine o frunză ca o mână cu degete./ Eu am întins spre el o mână ca o frunză cu dinţi.". Comunicarea se realizează, la Nichita Stănescu, prin alteritate, prin înfiinţarea **tu**-ului, a celuilalt, care să dimensioneze şi să tensioneze spaţiul poetic. Gesturile reciproce ale celor două ipostaze lirice se completează: există un **eu** şi un **el**, fiecare încercând să comunice prin intermediul unor semne complexe. Poetul operează cu semne ţinând de gesturile triburilor primitive, încercând să redescopere limbajul într-un mod original. Mâna devenită frunză şi frunza devenită mână nu fac altceva decât să sporească misterul acestui limbaj cu valenţe proprii.

Gestica poeziei se continuă în acelaşi registru: „El a întins spre mine o ramură ca un braţ./ Eu am întins spre el braţul ca o ramură.". Confundarea omului cu elementele regnului vegetal nu face altceva decât să mărească misterul acestei comunicări, să întoarcă timpul la un nivel în care plantele şi arborii îşi stabileau propriul lor sistem de semne, imperceptibile pentru fiinţa umană. Afirmaţiile poeziei sunt sentenţioase, propoziţiile sunt scurte, transformându-se în axiome: „El şi-a înclinat spre mine trunchiul/ ca un umăr./ Eu am înclinat spre el umărul/ ca un trunchi noduros.". Transformarea eului poetic într-un trunchi noduros indică o tendinţă spre vegetalizare, de încremenire a fiinţei, de situare în primordialitate.

Alteritatea, ca proces conversiv de compunere şi descompunere a eului, apropie fiinţa umană de unitatea primară a totului, prin care circulau sevele unui singur circuit, cosmic, al genezei, potenţând resursele unei noi naşteri: „Auzeam cum se-nteţeşte seva lui bătând/ ca sângele. Auzea cum se încetineşte sângele meu suind ca seva.". Graniţele materialităţii individuale dispar, refăcând fiinţa primară, străbătută de spiritul universal: „Eu am trecut prin el./ El a trecut prin mine./ Eu am rămas un pom singur./ El/ un om singur.". Magia cuvintelor schimbă cele două domenii de existenţă, a omului şi arborelui, printr-o stranie metamorfoză.

TEME ŞI MOTIVE:

- Crearea **limbajului prim**, paradigmatic, bazat pe paradox, pe situaţia ieşită din comun; transformarea limbajului urmează registre diferite. Codul de comunicare este cel energetic, părţile corpului celor două fiinţe întrupându-se în forme distincte.

Scanned with OKEN Scanner

- Imaginea lumii dintr-o altă perspectivă decât cea obişnuită, prin percepţia unor senzaţii diferite, prin redescoperirea semnelor şi a simţurilor arhaice: **transferul de materie**, de la vegetal la uman şi invers, se efectuează printr-un straniu act de magie, prin „necuvinte".
- **Necuvintele**, văzute ca semne prin care lumea îşi modifică relaţiile şi dimensiunile.
- Metafora renaşterii lumii prin **reactivarea Logosului primordial**, prin edificarea unui univers cu noi valenţe dimensionale. Poezia lui Nichita dobândeşte o altă materialitate, prin „necuvinte", care transcend lumea obişnuită a sensurilor, învingând şabloanele gândirii limitate.

Manualul NICULESCU

LEOAICĂ TÂNĂRĂ, IUBIREA

Poezia aparţine celui de-al doilea volum de poezii, „O viziune a sentimentelor" (1964), deşi poate că s-ar fi înscris, cel mai bine, în „Opere imperfecte" (1979). Aşa cum spunea Aurel Martin, Nichita Stănescu „are cultul mitologiilor şi vocaţia miturilor", unul dintre acestea fiind şi cel al iubirii, metaforizată într-o „întâmplare a fiinţei", mereu reiterată în şiruri lungi de generaţii. Iubirea supravieţuieşte în timp ca stare de graţie, ca noţiune generică, în schimb nu recuperează protagoniştii. Poetul aspirant la Absolut, la cunoaşterea „ideii prime", generatoare de experimente existenţiale, condamnat însă la „marea trecere", încearcă să elimine efemeritatea fiinţei, prin „resurecţia iubirii", înţeleasă ca o autodiagnosticare exactă a naturii umane. De aceea, poeziile din „O viziune a sentimentelor" se situează **in illo tempore**, într-un timp fabulos al Edenului din legende, unde poetul poate rămâne mereu tânăr, fără a mai cere, irepresibil, „dreptul la timp". Faţă de „Sensul iubirii" (1960), sensul iluminării interioare a fiinţei este amplificat, dus până la un apogeu greu de identificat.

În „Leoaică tânără, iubirea", asistăm la **faza originară a creaţiei**, în care prevalează „învestirea obiectelor cu atribute corespunzătoare luminozităţii sau sonorităţii" (Ion Pop). Sensul recreării „matcei originale" este realizată prin gândire, care se vrea similară cu aceea din vremurile imemoriale, şi poetul „îşi perfecţionează un organ al minţii ca o vedere abstractă cu care să contemple simultan obiectele şi ideile, spaţiul şi timpul, lucrurile şi dimensiunile lor invizibile, dar nu mai puţin reale" (Alexandru Condeescu). În felul acesta, Nichita Stănescu se defineşte, în mod plenar, ca un *homo cosmicus*, în totală contradicţie cu *homo terrestrus*, fragil în noianul apelor timpului.

În poezie, iubirea este metaforizată într-o „leoaică tânără", plină de energii ascunse, de ameninţări teribile la adresa poetului, aflat la vârsta tumultuoasă a primelor iubiri: „Mă pândise-n încordare/ mai demult". Iubirea vine din afara timpului, este, prin urmare, o fiinţă imortală, cu mai multe întrupări. Se disting două planuri ale dinamicii poetice: cel al sentimentului iubirii, ce proiectează pentru o clipă fiinţa umană în spaţiul atemporal, şi cel al eului liric ca martor, care înregistrează din amintire, într-o mişcare liniară pe axa timpului, momentele acestei „neobişnuite întâmplări a fiinţei". **Inocularea cu iubire**, schimbând coordonatele spaţio-temporale ale existenţei, pare un act de sublimă ferocitate: „Colţii albi mi i-a înfipt în faţă,/ m-a muşcat, leoaica, azi, de faţă".

Prin „inocularea cu dragoste", natura se modifică în jurul poetului, printr-un vulcanic proces de energizare, izvorât din vitalismul neobişnuit al leoaicei: „Şi deodată-n jurul meu natura/ se făcu un cerc, de-a-dura,/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape". Printr-un straniu proces de **magie erotică**, dimensiunile îşi pierd caracterul static, se desfac rotit într-o nouă geneză a lumii, poetul se priveşte dedublat, dinăuntru şi din afară, îşi părăseşte pentru o clipă, repetată, „încă-o vreme/ şi-ncă-o vreme", învelişul muritor. Transformarea lumii informe în **cerc**, simbol al perfecţiunii, face posibilă transcenderea spaţiului tridimensional către limite transcendente ale cunoaşterii, destăinuite de noua aventură a eului liric. Cercul are

Scanned with OKEN Scanner

semnificația repetării, de care vorbea Mircea Eliade când definea timpul sacru ca fiind „circular, reversibil și recuperabil". Trecerea într-o stază atemporală este posibilă numai când iubirea se manifestă plenar în forme de acțiune multiple și imprevizibile. Dacă la tinerele fete iubirea se arată sub forma unui Zburător, la poet apare metamorfozată într-o „leoaică tânără", care vine să desprindă ființa umană de sublima și inutila sa materialitate. **Spațiul fluctuant**, ce-și modifică permanent dimensiunile, este modalitatea prin care poetul se proiectează în imaterial, își pierde greutatea, condiția terestră. Spiritul se va detașa de învelișul somatic, inițiind o călătorie exterioară, ascendentă, devenind vehicul pentru simțurile extracorporale. Desprinse din învelișul material, simțurile „noului corp" sunt capabile de explorări altfel imposibile: „Și privirea-n sus țâșni,/ curcubeu tăiat în două/ și auzul o-ntâlni/ tocmai lângă ciocârlii". Metafora „curcubeu tăiat în două" exprimă existența „Unului" în toate și a „Totului" în Unicul Principiu. Spațiul ce se extinde și se închide în el însuși este o dovadă a **trecerii dincolo de real**, ducând la dizolvarea totală a materialității corpului: „Mi-am dus mâna la sprânceană,/ la tâmplă și la bărbie,/ dar mâna nu le mai știe". Pentru că totul a dispărut într-„o strângere de ape". Lumea transcende, devine fluidă, leoaica fiind definită prin verbe cu o tentă aparent agresivă: „a sărit (în față)", „pândise", „a înfipt", „a mușcat". Agresiunea „lumii îndepărtate, originare" vine din toate direcțiile, copleșește și hipnotizează, lucru subliniat prin reluările „în față", „în față", „de față": „Leoaică tânără, iubirea/ mi-a sărit în față./ Mă pândise-n încordare/ mai demult./ Colții albi mi i-a înfipt în față,/ m-a mușcat, leoaica, azi, de față.". André Breton spunea: „Imaginea e o creație pură a spiritului. Ea nu se poate naște dintr-o comparație, ci din alăturarea a două sau mai multe realități mai mult sau mai puțin adevărate. Cu cât raporturile dintre cele două realități alăturate vor fi mai îndepărtate și mai precise, cu atât imaginea va fi mai puternică". Apa este elementul fluid, care poate lua orice formă; în cazul de față, ideile se materializează în lucruri concrete, de o fluiditate tulburătoare, eul liric trăind un proces de cunoaștere proiectat în absolut. El se dizolvă în formele energetice ale unui univers intrat într-o rotire pornită de propriile simțuri, amplificate la maximum. Mai mult, „privirea-n sus țâșni", într-un efort de recâștigare a condiției paradiziace, primordiale. Privirea din afară, de deasupra, este calea ultimă pentru dobândirea controlului asupra realității. De acolo, privirea se îndreaptă spre uimitoarele ipostaze ale unei cosmogonii întemeiate pe sentimentul erotic: „natura/ se făcu un cerc, de-a-dura/ când mai larg, când mai aproape,/ ca o strângere de ape", într-o modernă viziune a unui univers pulsatoriu. Auzul, la rândul lui, se intensifică la maximum, întâlnindu-se într-un punct înalt, într-o perfectă sinestezie, cu privirea, care vizualizează un inedit proces al creației, „și o-ntâlni/ tocmai lângă ciocârlii". Evadarea se realizează așadar numai în sus, exprimând intensitatea dorinței de eliminare a materialității.

Aici, spațiul nou creat se eliberează de timpul profan, devastator, transformându-l într-un **timp rotitor la infinit**, în cercurile înalte ale cosmosului. Dincolo de metafora violentă a iubirii, femeia mult așteptată nu are chip concret, întrupându-se ca o Fata Morgana, într-o iubire intensă, abstractă însă, în forma sa pură, nealterată de lumea profană. Sensul descătușării simțurilor poate fi și cel de revalorizare a „cunoașterii totale", pentru că dincolo de „a privi" și „a ști" se derulează Absolutul, puterile primordiale, de aceea mâna poetului aleargă în neștire „la tâmplă și la bărbie".

La sfârșit, „leoaica tânără" trece mai departe: „Și alunecă-n neștire/ pe-un deșert în strălucire", amintirea fascinantă a evenimentului persistând „încă-o vreme/ și-ncă-o vreme". O parte a poetului, componenta sa imaterială, a rămas în acest spațiu tangent cu „leoaica", trupul, pustiit de sentimente, se mișcă în gol, în spațiul profan al lumii, care-și pierde treptat aura strălucitoare într-o imagine grăitoare a deșertului ce absoarbe, până la dispariție, „leoaica" transformabilă, materializantă și materializatoare, ce se îndepărtează încet și sigur de granițele universului simplu, necreator, încremenit într-o fluiditate spre stingere: „Și alunecă-n neștire/ pe-un deșert în strălucire/ peste care trece-alene/ o leoaică arămie/ cu mișcările viclene,/ încă-o vreme/ și-ncă-o vreme...". Prelungirea la nesfârșit a clipei, eternitatea de care se înconjoară

Scanned with OKEN Scanner

leoaica face distincția finală între universul banal, populat de idei fără posibilitate de materializare, și lumea ideală, fără limitări și fără tristețe.

În această **tornadă erotică**, orientată ascensional, nu numai spațiul poetic este modificat, ci și expresivitatea versurilor: scriitorul utilizează metafore și comparații puțin obișnuite, „curcubeu tăiat în două", „ca o strângere de ape", sintagma „deșert în strălucire", incluzând noțiunea de lume plină de forță, de viață, transfigurată de energiile extreme, ascunse, ale Universului. Spațiul recluziunii este părăsit prin transcorporalizare, prin **extracție** din lumea terestră, din infernul banalității. Iar imaginile poetice sunt irepetabile, constituite într-o muzică a sferelor spre care măiestre ciocârlii, simboluri ale Nepătrunsului, își îndreaptă zborul într-o traiectorie halucinantă, mitică, plină de lumină solară.

METAFORA IUBIRII este „leoaica tânără". Inserția ei în text respectă o anumită **lege a simetriei**, vizibilă în toată structura armonică pe care o imprimă noului cosmos alcătuit sub impulsul erotic. În finalul poeziei leoaica se retrage în aureola himerică a unui deșert auriu, în așteptarea unei alte victime, pe care o inoculează cu mușcătura cauzatoare de dragoste.

Alegerea acestui animal feroce pentru reprezentarea erotică nu este deloc întâmplătoare, leoaica fiind un simbol al forței dezlănțuite ardent, devastator. Iubirea este personificată, făcând trecerea de la categoria de sentiment abstract, definit printr-o serie de calități, la o întrupare feroce care atacă ființa poetului, rămasă fără posibilitate de apărare. Întruparea violentă a iubirii duce la ciudate falii spațiale, la repetate despărțiri și reîntâlniri ale simțurilor, într-o vizualizare simbolică și metafizică a spațiului fantastic: privirea țâșnește ca un curcubeu și se întâlnește „tocmai pe la ciocârlii" cu auzul. Iubirea primă, proiectată în infinitatea spațiului, este diferită de cea comună, permițând transcenderea granițelor lumii materiale. Nichita Stănescu, poetul care modelează timpul și spațiul după propria-i voință, așa cum se întâmplă în „Poveste sentimentală", înzestrează leoaica, acest miraculos animal, cu posibilitatea imaterializării, drept un veritabil agent al unei divinități erotizate la scară cosmică. Leoaica nu trebuie privită, de aceea, ca un animal al patimii erotice extreme, ci drept un *primum movens* al unei **cosmogonii** care se alcătuiește prin **înfiorare** și **spaimă** sublimă, generate de sentimentul așezat la fundamentele întregii lumi. Leoaica dobândește astfel pregnante conotații simbolice, rămânând o iluzie strălucitoare în deșertul lipsei de aspirații a oamenilor comuni.

În procesul concret al transformării spațiului, prin persistența magică a iubirii, vedem cum acesta devine rotund, circular, învăluind eul liric din toate direcțiile: „Și deodată-n jurul meu, natura/ se făcu un cerc, de-a-dura". Simbolistica cercului, a spațiului ce se repetă pe el însuși, nu poate fi separată de mesajul textului: iubirea este un proces circular, ce se retrage și revine asupra nesfârșitului lanț al generațiilor umane. Caracterul fluctuant al spațiului este marcat tocmai de comparația „ca o strângere de ape" în jurul poetului, realizându-se o concentrare spațială, până când lumea devine un spațiu lăuntric, dirijat de un veritabil eu ordonator, ca un *axis mundi* mai puțin obișnuit.

Manualul NICULESCU

NOD 26

Absența iubirii, altă temă din ultimele volume de versuri ale lui Nichita Stănescu, produce însingurarea eului într-o lume ostilă, care nu se mai supune revelației poetice: „M-am însingurat/ pentru că am simțit că tu nu mă mai iubești, –/ lacrima mamei mele de gheață era, –/ stăteam și rânjeam și o rugam să plângă,/ dar iarnă se făcuse în munți.". Înghețarea lumii sub povara singurătății spirituale prefigurează un apocalips al universului creat de eul poetic, căruia i se refuză salvarea chiar prin sacrificiul suprem: „M-am dat de mâncare lupilor,/ dar lupii erau

Scanned with OKEN Scanner

frigurоşi şi bolânzi./ Mâncaţi-mă! am strigat la ei, am strigat./ Noi nu, mi-au răspuns,/ noi nu mâncăm om îngheţat!". Omul, golit de spirit, devine o simplă carcasă somatică, degradată, chiar lupii refuzând, în sens ironic, înfăptuirea sacrilegiului, mântuirea de sine.

Lupii sunt, şi ei, atinşi de o boală secretă, „frigurоşi şi bolânzi", sunt nu atât animalele feroce, cu atribute negative, cât mesageri ai lumii de dincolo, desprinşi din secrete „noduri şi semne", care se revelează cu parcimonie cunoaşterii.

MARIN SORESCU

MARIN SORESCU (1936-1996). Poet, romancier şi dramaturg cu o viziune complexă asupra vieţii, apropiat de existenţialiştii francezi, precum Albert Camus şi Jean-Paul Sartre, sau de filozofii germani Friedrich Nietzsche („Ştiinţa voioasă", „Aşa grăit-a Zarathustra", „Genealogia moralei") şi Martin Heidegger. Scrierile sale relevă criza acută a conştiinţei moderne, incapabilă să-şi mai găsească eliberarea din ataraxia condiţiei existenţiale limitate. Marin Sorescu debutează cu volumul „Singur printre poeţi" (1964), cărţile sale următoare, numeroase, fiind „Moartea ceasului" (1966), „Unde fugim de acasă?" (1966), „Tinereţea lui Don Quijote" (1968), „Teoria sferelor de influenţă" (1969), „Tuşiţi" (1970), piesele de teatru „Iona" (1968), „Paracliserul" (1970), „Setea muntelui de sare" (1974) – conţine piesele de teatru „Iona", „Paracliserul", „Matca", „Pluta Meduzei", „Există nervi" –, „La Lilieci", 6 volume (1973-1996), „Trei dinţi din faţă" (1977), „Viziunea viziunii. Roman într-o doară" (1982).

Marin Sorescu este un scriitor complet, care s-a ilustrat în toate domeniile literare, poezie, proză, dramaturgie, eseistică şi critică literară. Descoperim, în toate acestea, un spirit strălucitor, un ironist fin şi incorigibil, un poet al paradoxului, al lucrului comun şi în acelaşi timp profund simbolic, un eseist plin de vervă, într-o expresie cu totul particulară şi neaşteptată, un romancier valoros, deşi neexersat de ajuns, în fine, dar poate în primul rând, un dramaturg de talie europeană, reflectând în piesele sale temele şi experienţele majore ale teatrului secolului douăzeci.

Dramaturgia lui Marin Sorescu este, probabil, poarta cea mai larg deschisă de înscriere a creaţiei sale în circuitul valorilor universale. Apărut într-o epocă încă plină de clişee ideologice, cu personaje schematice, având o existenţă comună, nutrită numai din lupta pentru impunerea ideilor politice ale vremii, teatrul lui Marin Sorescu – alături de piesele lui Dumitru Radu Popescu („Aceşti îngeri trişti", „Pisica în noaptea Anului Nou"), Iosif Naghiu („Întunericul"), Ion D. Sârbu („Arca bunei speranţe"), pentru a da numai câteva exemple –, reprezintă un efort de sincronizare cu problematica dramaturgiei europene şi readuce în discuţie **drama destinului uman, existenţa absurdă**, mai puternic marcată la noi de condiţiile oprimante ale regimului totalitar.

Marin Sorescu este, îndeosebi în ciclul „La Lilieci", creatorul unei lumi fantaste, desprinsă din satul românesc ancestral, cu strigoi, vârcolaci, babe ghicitoare şi moşnegi preocupaţi de creşterea vacilor şi a porcilor, într-un decor aproape suprarealist, alcătuit din colibe înconjurate de duzi, de nuci sau de păsări, ca în „Toamna patriarhului" a lui Gabriel Garcia Marquez. Este, de altfel, în toată poezia, un exponent al fantasticului cotidian, al asociaţiilor lingvistice paradoxale, al metaforelor, simbolurilor şi parabolelor profunde, care trec şi în piesele sale. Clasificările de **teatru poetic, teatru-parabolă, teatru-dezbatere**, sunt frecvente în interpretările critice ale operei, poetul însuşi fiind înclinat să accepte, de pildă în „Extemporal despre mine însumi" (1981), că teatrul reprezintă o modalitate mai potrivită, mai favorabilă de punere în text, în „scenă", a

Scanned with OKEN Scanner

ideilor poetice. În acest fel, piesele de teatru sunt pline de conotații metaforice și filozofice, dar sunt și „un vuiet de întrebări puse și nerezolvate", întrebările grave de la sfârșit de mileniu asupra existenței individuale a omului și a destinului colectiv al omenirii.

Manualul SIGMA

JUCĂRII

Poezia „Jucării", apărută în volumul „Tinerețea lui Don Quijote" (1968), exprimă, pe un ton amar-ironic, deficitul de existență creat de sentimentul nostalgic al copilăriei pierdute, cu atmosfera ei ludică, de lume a jucăriilor. Oamenii mari, excesiv, „îngrozitor" de maturi, care își pot atribui merite impresionante, văzute de poet la modul ironic (nu au căzut pe gheață sau, alunecând ușor, și-au „fracturat" numai un an din cei mulți, „importanți și țepeni"), și-au pierdut inefabila inocență a copilăriei, simțind totuși, târziu, că le lipsesc simbolurile ei cele mai firești, jucăriile: „Noi care suntem îngrozitor de mari,/ Care n-am mai căzut pe gheață/ Dintre cele două războaie,/ Ori dacă din greșeală am alunecat vreodată,/ Ne-am și fracturat un an,/ Unul din anii noștri importanți și țepeni/ De gips.../ O, noi cei îngrozitor de mari/ Simțim câteodată/ Că ne lipsesc jucăriile.". „Fractura" anilor e o ruptură între timpul ludic, al gândirii sacre, și timpul profan, al oamenilor mari. Anii sunt „de gips", sugerând închistarea în limitele strâmte ale existenței, ale unei vieți banale, lipsite de orice imaginație.

Confortul primit drept compensație este formal, strict material, lipsit de consistență sufletească: „Avem tot ce ne trebuie,/ Dar ne lipsesc jucăriile./ Ne e dor de optimismul/ Inimii de vată a păpușilor/ Și de corabia noastră/ Cu trei rânduri de pânze,/ Care merge la fel de bine pe apă,/ Ca și pe uscat.". „Timpul pierdut", ca și timpul mitic, este recuperabil numai prin reiterare ritualică, prin repetarea jocului: „Am vrea să încălecăm pe un cal de lemn/ Și calul să necheze o dată cu tot lemnul,/ Iar noi să-i spunem: «Du-ne undeva,/ Nu ne interesează locul,/ Pentru că oriunde în viață/ Noi avem de gând să facem/ Niște fapte grozave».". Într-o lume amorfă însă, fără idealuri, lipsesc jucăriile magice și zeul protector, căruia să i se plângă „din tot sufletul", eliberați de trufie, cerșind o nouă mântuire a sufletului: „O, cât ne lipsesc uneori jucăriile!/ Dar nu putem nici măcar să fim triști/ Din cauza asta/ Și să plângem din tot sufletul,/ Ținându-ne cu mâna de piciorul scaunului,/ Pentru că noi suntem niște oameni foarte mari/ Și nu mai e nimeni mai mare ca noi/ Care să ne mângâie.".

Dincolo de epica anecdotică a textului, poezia inserează simboluri și teme existențiale grave: trecerea timpului, corăbiile destinului, care merg la fel de bine pe apă și pe uscat, Pegasul, sursă a imaginației fără margini și vehicul fermecat pornit către lumea basmului.

NOSTALGIA. Infuzia de nostalgie implică mărci semantice ale temei timpului, care conexează vârsta matură cu aceea a copilăriei. Spațiul poetic este mărginit de două sintagme: „suntem îngrozitor de mari" și „ne lipsesc jucăriile". Sunt două tendințe contrare, creșterea depărtării față de vârsta inocenței și constatarea unei lipse tot mai acute a jucăriilor, greu de înlăturat, pentru că presupune jucării dintr-o lume fabuloasă, imposibil de recuperat: calul de lemn, capabil să însuflețească lucrurile, „să necheze o dată cu tot lemnul", inimile de vată însuflețită ale păpușilor, corăbiile care porneau către zări nemărginite. Oamenii mari, aproape insuportabili, „îngrozitor de mari", sunt incapabili să retrăiască visul lumii pierdute, să aibă optimismul „păpușilor de vată", nemaifiind purtați de corabia magică a destinului. Nostalgia se

Scanned with OKEN Scanner

manifestă şi prin lipsa unui căluţ de lemn, menit să îl ducă pe copil în adevărate „ţări ale minunilor".

Nostalgia se traduce şi prin mărcile temporale ale textului, fixate între un prezent lipsit de iluzii şi forme de conjunctiv care menţin aspiraţiile în sfera speranţelor ipotetice.

Refugiul în lumea copilăriei face ca asociaţiile de cuvinte să fie şocante: astfel, oamenii maturi sunt „îngrozitor de mari", importanţi, pedanţi, cu grijă faţă de accidente majore. Cu toate acestea, ei mai alunecă uneori, dar fracturile sunt neînsemnate, numai câte un an poate, şi aşa din cei deja „ţepeni". Faţă în faţă se aşază două vârste, a copilăriei, cu tot spaţiul imaginativ nelimitat, cu personaje de basm, şi aceea banală, lipsită de imaginaţie şi de poezie, a oamenilor mari, eliberaţi de orice iluzie. Plânsul final semnifică o lume debusolată, suficientă sieşi, a cărei trufie o lasă fără apărare în faţa neantului existenţial.

Manualul HUMANITAS

HARTA

Poezia „Harta" este o parabolă descifrată cu ochiul unui alchimist, care percepe esenţa lucrurilor altfel decât mintea umană, într-o proiecţie cosmică. Trupul omenesc este o hartă coerentă, străvezie, comparabilă, prin termeni geografici semnificativi, cu un planiglob: „Mai întâi să vă arăt cu bâtul/ Cele trei părţi de apă/ Care se văd foarte bine/ În oasele şi ţesuturile mele:/ Apa e desenată cu albastru.". Proiecţia trupului uman la scară cosmică, printr-o imagistică alegorică, la fel ca în hărţile savanţilor Evului Mediu, îi dau acestuia dimensiuni renascentiste, universale: „Apoi cei doi ochi,/ Stelele mele de mare.// Partea cea mai uscată,/ Fruntea,/ Continuă să se formeze zilnic/ Prin încreţirea/ Scoarţei pământului.". Fruntea, bătrână, semn al înţelepciunii, pornind dintr-o descendenţă telurică, devine un simbol al lumii eterne, celeste.

Inima constituie punctul central de combustie vitală, celelalte părţi ale corpului fiind învăluite în misterul depărtărilor creat de drumurile nesfârşite ale vieţii şi de infinitele, marmoreenele valuri ale mării, metaforă a marii treceri: „Insula aceasta de foc e inima,/ Locuită dacă nu mă înşel.// Dacă văd un drum/ Mă gândesc că acolo trebuia să fie/ Picioarele mele,/ Altfel drumul meu n-ar avea nici un rost.// Dacă văd marea/ Mă gândesc că acolo trebuie să-mi fie/ Sufletul, altfel marmora ei/ N-ar face valuri.".

Singurele pete albe în această mare de contradicţii sunt cele ale destinului, niciodată pe deplin revelat, pentru că fiinţa umană se învârte perpetuu în jurul unei axe cosmice, într-un dublu sistem de referinţă, pendulând între lumină solară, energie a vieţii şi întunericul nefiinţei: „Mai există desigur/ Şi alte pete albe/ Pe trupul meu,/ Cum ar fi gândurile şi întâmplările mele/ De mâine.// Cu simţurile,/ Cele cinci continente/ Descriu zilniç două mişcări:/ O mişcare de rotaţie în jurul soarelui/ Şi una de revoluţie/ În jurul morţii...". Harta trupului uman, comparabilă cu aceea a pământului, este susţinută de forţele energetice consumabile într-un timp scurt: „Cam aceasta este harta pământului meu/ Care va mai sta o vreme desfăşurată/ În faţa voastră.".

PROIECŢIA OMULUI ÎN COSMOS i-a preocupat pe filozofi încă din cele mai vechi timpuri. Omul se poate asemăna cu o planetă, prin puterea lui spirituală. Pământul, personificat în mitologii, a fost comparat alegoric cu o fiinţă umană, de aceea, nu de puţine ori, oamenii au văzut în planeta albastră un simbol al lumii transcendente. Rostul planetei este de a duce viaţa mai departe, de a fi un vehicul al umanităţii către viitor. Din acest punct de vedere, asemănarea omului cu planeta nu este deloc întâmplătoare.

Harta corpului uman este o parabolă cu aspect grafic, un simbol al destinului uman, care stabileşte similitudini frapante cu poziţia Pământului în univers. Omul în centrul

Scanned with OKEN Scanner

universului, ca o „trestie gânditoare", cum spune Blaise Pascal, își poate imagina universul, deși acesta are ascendență deplină asupra sa, îl poate ucide chiar cu un strop de apă. Totuși, omul, ființă cosmică atât de complexă, care se adapă la energia solară a vieții, dar își întoarce înfiorat fața și către umbra neantului, nu poate rezista entropiei devastatoare a timpului. Poanta finală a poeziei, construită de Marin Sorescu în registrul ironic caracteristic, subliniază tocmai această ștergere finală de pe hartă. Într-un fel, harta corpului omenesc, desprinsă din „pomul vieții" din paradis, se constituie într-un ansamblu material și genetic imperfect, incapabil să reziste timpului îndelungat.

Manualul NICULESCU

FRESCĂ

Poezia „Frescă" parodiază și celălalt topos din scrierile biblice: iadul. Predilecția pentru situații paradoxale, specifice liricii lui Marin Sorescu, se poate remarca din contorsionările la care sunt supuși muritorii în momentul grotesc al sosirii în iad: „În iad păcătoșii/ Sunt valorificați la maximum./ Femeilor li se scot din cap/ Cu o pensetă/ Clamele, agrafele, inelele, brățările,/ Pânzeturile, lenjeria de pat.". Toate aceste produse inutile ale civilizației sunt sortite pieirii: „După aceea sunt aruncate/ În clocotul unor cazane,/ Să fie atente la smoală,/ Să nu dea în foc." Persistența imaginilor cu smoală conturează dimensiunile unui infern dilematic, în care acțiunile micilor demoni trăitori ai acestor tărâmuri joase nu pot fi percepute.

Transformările suferite de diversele obiecte și de locuitorii iadului sunt insolite: „Apoi unele sunt transformate în sufertașe/ Cu care se cară la domiciliul dracilor pensionari/ Păcatele calde." Bărbații sunt supuși, la rândul lor, unor transformări abracadabrante: „Bărbații sunt și ei folosiți/ La cele mai grele munci,/ Cu excepția celor foarte păroși/ Care sunt torși din nou/ Și făcuți preșuri." Refolosirea materialului uman este diversă, iar personajele sunt supuse unor metamorfoze tragi-comice, greu de imaginat de omul obișnuit. Parodia iadului se face în stilul specific sorescian, fiecare element terifiant fiind pus să lucreze într-un alt mod decât ceea ce se știe în mod obișnuit despre bolgiile infernului.

TEME ȘI MOTIVE:

- **Tabloul suprarealist al iadului,** văzut ca motiv de scene comice și de parodiere a mitului biblic.
- **Metamorfozele stranii** ale personajelor ajunse în iad: bărbații sunt transformați în preșuri, în timp ce femeile sunt supuse unui proces de distilare totală și ajung să devină „păcate calde" pentru dracii rezidenți ai acestui tărâm îmbătrânit.

Manualul NICULESCU

MIRCEA DINESCU

DOAMNE-FEREȘTE

MIRCEA DINESCU (n. 1950). Poet și publicist. Intră în literatura română printr-un debut fulminant, cu volumul „Invocație nimănui" (1971), urmat, în 1973, de „Elegii de când eram mai tânăr", care îi asigură în epocă o notorietate incontestabilă. Temele grave ale literaturii sunt filtrate printr-o viziune a neliniștii și a revoltei, cu reflexe uneori parodice și protestatare. Trecerea timpului este văzută ca o subtilă agresiune asupra ființei, care încearcă supraviețuirea prin atemporalitate: „Mi-e milă, mamă, parcă aș vrea o amânare/ căci nu simt împlinirea bărbatului de-ajuns,/ din când în

Scanned with OKEN Scanner

când îmi umblă prin trup un dor mai mare/ şi m-aş lăsa cu mierea copilăriei uns.". Poetul tânăr accede la condiţia de zeu, hrănit cu ambrozie, cu „lapte din sfârcuri de cometă", încercând să înlăture zestrea unor generaţii de mult dispărute. Îngerul protector îşi pierde aripile tocmai din cauza „îmbătării" cu „bunicile şi unchii" ce-i curg prin vene, marcându-i irevocabil, din punct de vedere genetic, condiţia trecătoare. Sufletul se desprinde de trup, legătura material-imaterial nefiind suficient de puternică: „Este-n noi o spaimă care ne doboară/ bate vânt din lucruri poate dinadins,/ sufletu-i o luntre spre odinioară/ carnea dulce vâslă, ochiul necuprins.".

În „Proprietarul de poduri" (1976), iubirea se vrea recuperată, ca un bun de preţ: „Mai ştii cum te strigam pe-atunci/ «iconană cu picioare lungi»" („Cântec de inimă albastră"). „Proprietarul de poduri", personaj liric emblematic, are o viaţă câmpenească, doarme în natură, se teme de automatismul civilizaţiei maşiniste. În „La dispoziţia dumneavoastră" (1979), poetul îmbrăţişează realitatea restrictivă a epocii ca pe o cămaşă a morţii, ipostaziindu-se în martir, căci „ţăranul mulge capra îndrăcită a civilizaţiei", iar poezia nu „poate face lumea mai bună". Desprinderea sufletului de trup e favorizată de aceste vremuri ciudate ale „zeilor tranzistorizaţi": „Unii de-abia aşteaptă să mă vadă plutind/ ca Ofelia cu o coroniţă de ziare pe cap". Omul simplu e pândit de ochi şi urechi indiscrete, într-un mediu social tot mai primejdios: „Fereşte-mă Doamne de cei ce-mi vor binele/ de băieţi simpatici/ dispuşi oricând la o turnătorie voioasă/ de preotul cu magnetofon sub sutană/ de plapuma sub care nu poţi intra fără să dai bună seara/ de dictatorii încurcaţi în strunele harfei/ de cei supăraţi pe propriile lor popoare/ acum când se-apropie iarna/ şi n-avem nici ziduri înalte/ nici gâşte pe Capitoliu/ doar mari provizii".

Volumul „Exil pe o boabă de piper" (1983) conţine treizeci şi cinci de poeme, de un tragism „băşcălios"; figura de stil cel mai des întâlnită în aceste versuri este **zeugma**, constând în alăturarea de cuvinte aparţinând unor registre diferite. Poemul „Un inventar în lumea a patra" este de fapt o zeugmă dezvoltată: „O coajă de pepene navigând prin bosforul furnicilor/ un ziar care-şi pierde memoria,/ un cartof în şosete firave". Columbul este „al gunoaielor", pentru că lumea devine un surogat mondial, marea scade şi se retrage ca în b ızunarul unui zeu suprem, „biserici pe sub mâna calicilor se trag", iar **spionii realităţii** pun ordine în gândurile opozantului: „Cine sunt Doamne inspectorii ăştia de scutece/ ăştia cununaţi cu uşile interzise/ gata să-mi confunde copilăria cu o fabrică/ şi plapuma cu gara de nord?!". Alte volume de poezii sunt: „Moartea citeşte ziarul" (1989), „O beţie cu Marx" (1996), „Fluierături în biserică", antologie lirică (1998).

Volumul „Moartea citeşte ziarul", din care face parte poezia „Doamne-fereşte", a apărut la Amsterdam în tumultuosul an 1989, fiind o premoniţie pentru evenimentele ce aveau să schimbe faţa politică a societăţii româneşti. Cele două titluri menţionate şi toate versurile poeziei de faţă sunt dinamitarde, prefigurând mari revolte sociale. Istoria ajunge într-un impas, este blocată în ne-facere, „ne duce-n burtă", dar „a uitat să ne mai nască", din oportunism, teamă, slugărnicie faţă de potentaţii regimului. Puţinii „preafericiţi" ai acestuia au „privirea scurtă", mulţumiţi cu „borşul dogmei ce le plouă-n bască", pentru care fac „zilnic reverenţe".

Întreaga atmosferă apăsătoare a anului 1989 se adună dincolo de metaforele şocante ale poeziei, ca un fundal pentru o istorie gestantă de mari acumulări de revoltă. „Nebunul", potentatul suprem, al întregului sistem totalitar, tămâiat encomiastic de „episcopii" propagandei, cuibăriţi simbolic în lucruri de primă necesitate, „în polonic, în coşul pentru zdrenţe", s-a ipostaziat de mult într-o perspectivă mitică, în iluzia că repetă marile gesturi de mântuire a omului: „când ne e foame desenează peşte,/ când vine frigul arestează clima". De fapt, el „îşi cloceşte crima/ şi ne omoară fiindcă ne iubeşte". În aceste

Scanned with OKEN Scanner

condiții, finalul poeziei devine îndemn și strigăt de revoltă: „opriți Istoria – cobor la prima/ opriți la stația Doamne-fereşte.". Fapt întâmplat întocmai, în decembrie 1989.

MITOLOGIA LOCULUI COMUN. Societățile totalitare se bazează pe o ideologie dogmatică, instaurată în locul gândirii libere. În aceste condiții, artificialul devine mit, lucrurile cărora li se fac reverențe constituie idolii noii societăți, iar istoria își anulează cursul firesc: „Istoria parcă ne duce-n burtă/ și parcă a uitat să ne mai nască.". Preafericiții sunt „potentații" regimului, sacerdoții care propovăduiesc dogma socialistă pentru propriile foloase meschine, redate prin metafora „borșul dogmei ce le plouă-n bască".

Oamenii servili fac gesturi slugarnice puternicilor zilei, dar reverențe umile în fața lucrurilor mărunte fac și oamenii simpli, lipsurile zilnice transformându-le în obiecte de cult, mitizate, adorate, căutate îndelung: „făcând spre lucruri zilnic reverențe/ căci cine știe ce episcop doarme/ în polonic, în coșul pentru zdrențe.". Episcopul care doarme în zdrențe este o metaforă a adorației lucrurilor simple, intangibile, greu de procurat, având plantat în fiecare câte un zeu, căruia, în sărăcia lucie a societății, i se aduc nesfârșite dovezi de mulțumire. Obținerea hranei zilnice se transformă, dintr-o necesitate banală, într-un ritual mitic, pe care însă „Nebunul" din vârful ierarhiei nu-l poate pune în mișcare: „când ne e foame desenează peşte,/ când vine frigul arestează clima".

NEBUNUL. Este o figură grotescă, crepusculară, a sfârșitului de ev comunist. În imensa lui megalomanie, el se substituie simbolurilor sacre ale omenirii, încercând să instituie o nouă religie, care mimează bunăstarea și mântuirea omului. Eșecul unei astfel de ideologii se traduce în poezie prin neputința de a repeta gesturile sacre ale mântuitorului, de a săvârși măcar o minune biblică, aceea de a-și hrăni îndestulător supușii: „când ne e foame desenează peşte,/ când vine frigul arestează clima". De aceea, în fața unui asemenea mimetism dezastruos, trăit la modul real de poporul român, poetul cere imperativ oprirea unei asemenea istorii false, tocmai în stația răzbunătorului „Doamne-fereşte", fapt care de altfel s-a și împlinit.

Manualul HUMANITAS

MIRCEA CĂRTĂRESCU

O MOTOCICLETĂ PARCATĂ SUB STELE

MIRCEA CĂRTĂRESCU (n. 1956). Poet, prozator, eseist, publicist. Este liderul necontestat al noului val de scriitori cunoscuți sub denumirea de „generația '80", poet și prozator postmodern prin excelență, care găsește, paradoxal, spații de manifestare literară chiar în câmpul mecanicist al zonelor urbane, în trăirea fragmentară a omului modern.

Scrierile lui Mircea Cărtărescu au puternice note hiperrealiste, iar limbajul său poetic tinde să elimine figurile de stil, fiind uscat, prozaic, adunat din cea mai banală realitate. Un „poem de cunoaștere" cuprinde imaginea unei lyre, ce bate ca o inimă în aer, la fel ca steaua pulsar, câtă vreme poetul este în plină efervescență creatoare. Imaginile evocate de astfel de versuri sunt în ton cu tablourile lui Breughel, Cranach, Munch sau Bosch: „pădurile întortocheate de conifere/ mlaștinile unde nu deosebești broaștele de mătasea-broaștei.". Imaginea de Apocalips cotidian, de boală permanentă, este prefigurată de lumea târgului: „și nu neantul va fi haina voastră/ ci răcnetul de fiară și scheletul,/ satele pustiite/ de patru împlătoșați cavaleri.".

În „Poeme de amor" (1983), dragostea este amestecată printre mormane de cioburi de la sticlele de vin prost și de ulei, imagini ale descompunerii; nimic nu mai este veritabil, clar, ci de o maladivitate extremă. Imaginea

Scanned with OKEN Scanner

desacralizată a lumii este completă: universul devine o grămadă de cioburi, de senzații acutizate, de greață, în care apare „apocalipsul vestit deodată/ de toate trâmbițele țevilor de canalizare, conductelor pentru gaz.".

Limbajul folosit de Mircea Cărtărescu este frust, preluat din amalgamul lexical al științelor și al tehnicii: **bioritmuri**, **gaze**, **frucola**, **tomberonul**, **oranjada**, **șerbetul**, **fondul de ten**, **brizbriz**, **zorzon** sunt cuvinte ce indică un paradis al bricolerilor, al creatorilor de artefacte fără evidentă folosință. Opoziția cu paradisul originar este categorică: „eu nu am fost în arcadia și puțin îmi pasă de cei care au fost pe acolo.".

În volumul „Totul" (1985), senzațiile viscerale sunt omniprezente, iar trucarea realității este un fenomen curent în „O zi fericită din viața mea": „...dacă nu pot face o eprubetă cu tentacule/ un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină/ pot în schimb face ca ființa umană.". „Geneza" prezintă spectacolul dizgrațios al nașterii vieții nespiritualizate: undeva plutesc molecule terifiante „de proteine, grăsimi și uree, aminoacizi, enzime băloase și din ribozomi.". Hara-kiri se efectuează prin trecerea de la cunoașterea Logosului Primordial la cunoașterea fragmentară, extrem de parcelată, a ființei umane: „fă-mi dulcele hara-kiri al cunoașterii de bine și de rău.".

Poetul cuprinde, în volumele sale, lumea, de la soare la moleculă. Unele forme lirice sunt închinate imaginilor cotidiene ale doritorilor de carbohidrați, într-o cofetărie provincială, unde se află, fără îndoială, alte ființe situate departe de centrul universului: „Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă./ În cofetărie intră o gravidă [...]/ Checuri cu stafide doarme în vitrine/ E frigoriferul greu de savarine.".

Cărțile lui Mircea Cărtărescu ce îi confirmă statutul de lider de generație sunt „Levantul" (1990), „Nostalgia" (1993), „Orbitor. Aripa stângă" (1996), „Dublu C.D." (1998), „Postmodernismul românesc" (1999), „De ce iubim femeile" (2005). În „Nostalgia" apar povești ireale, chiar științifico-fantastice, ale unor personaje care au ocupații ciudate sau absolut anodine. Un „ruletist" scapă de nenumărate ori de ruleta revolverului cu șase gloanțe, pentru a muri în urma unui infarct, când e speriat de un adolescent. „Gemenii" conține istoria de dragoste celebrată în Muzeul de Istorie „Grigore Antipa" între un elev speriat și Gina: printr-un straniu demers, animale conservate din diferite ere istorice se trezesc la viață și cei doi fug pentru a scăpa de o primejdie reală. Gina, obsedată de magie și de stilul gotic, își dă în cele din urmă foc, pe un **autodafé** construit din vechi rochii, amintiri, pantofi și lenjerie. În „Arhitectul", un inginer-arhitect de fabrici de ulei al Bucureștiului contemporan devine nemuritor, prin compunerea la claxonul unei Dacii a tuturor melodiilor existente din istoria lumii, trecute și viitoare, din Asia Mică până în Grecia antică, transformându-se din ființă umană într-o galaxie tânără, în urma unor atentate realizate chiar prin detonarea unui focos termonuclear, la sfârșitul perioadei de viață a Sistemului Solar și a Universului.

Motocicleta parcată sub stele , metaforă-simbol din volumul „Totul" (1985), este o expresie a tehnicismului odată triumfal, aflat acum în continuă defensivă, mașina, ca și omul, fiind insignifiantă în fața măreției cosmice. Motocicleta este „palidă, slăbită", fiindcă „din gang vine curent", iar ghivecele de asparagus, casetele AGFA, carcasele bătrânelor televizoare defecte și câteva ecrane catodice îi populează singurătatea. De sus, dincolo de această stranie fantasmă a tehnicismului sufocant, se vede, reflectată în „oglinda retrovizoare", adevărata forță a universului: „în oglinda mea retrovizoare roiesc galaxiile, aburesc stelele în roiuri globulare, își trimit gâfâitul radiosursele", lăsând în urmă, prin stranii efecte Doppler, „o dâră de sânge". Motocicleta, umanizată parcă, devenită un insolit eu liric, într-o confesiune patetică, e un martor discret al vieții amoroase a cuplului pe care îl

Scanned with OKEN Scanner

poartă în fiecare sâmbătă pe şosele, privind „dealurile, norii, soarele/ picăturile de ploaie, copacii încurcându-se-n curcubeu", minuscul punct mişcător în imensa panoramă a lumii.

Cei doi Stăpâni, cuplul îndrăgostit, „intră în motel şi fac dragoste", în timp ce motocicleta îşi imaginează lipsa de libertate a corpului uman, compus din celule, supus permanent entropiei biologice. Totuşi, banala alcătuire tehnică suferă un transfer afectiv, de „sete de dragoste", ar vrea să simtă „câmpul bioelectric al cactusului" şi să facă dragoste cu un ştecăr. Motocicleta are totuşi un sentiment al derizoriului, regretă că nu a făcut nimic în viaţă, intuind că nici ea nu este liberă, nu este, la fel ca oamenii, decât o îmbinare tehnică supusă extincţiei: „curând, curând o să mor şi n-am făcut nimic în lumea asta, or să mă arunce la fiare vechi/ or să-mi crape farul şi becul ars o să-mi atârne de două firişoare de liţă.". Regretul devine mai mare prin antiteză cu fiinţa umană: „toată viaţa i-am ajutat pe alţii să facă dragoste/ iar eu o să mor printre bobine, magneţi şi ciulini". Omul şi motocicleta prefigurează Apocalipsa Tehnică, Armageddonul Maşinii, întrucât ambii se supun trecerii inexorabile a timpului.

Răcnetul materiei chinuite, supusă torturilor, ruperii, frecării, este sugerat în partea finală a poemului: „or să-mi sucească ghidonul, or să mă ambreieze/ şi iar pe asfaltul multicolor, printre dealurile roşcovane, printre munţii albaştri/ prin depresiuni străbătute de râuri/ printre pasajele de cale ferată, prin oraşe de provincie cristaline/ rulând contra vântului prin stropii de ploaie şi gazul de eşapament/ mâncând kilometrii./ asta o însemna să faci dragoste?". Concluzia poemului este că soarta de motocicletă, prin extrapolare, de fiinţă umană, este searbădă, insignifiantă: ca şi destinul uman, rostul, „meseria" maşinii e să îmbătrânească şi să moară.

Dincolo de banalul cotidian, evocat prin aglomerare de obiecte inutile, de „fiare vechi", poezia include şi o recuzită romantică, relevând, în chip neobişnuit, o sugestie a mitului erotic, transferat din plan uman în universul tehnic al maşinii. Motocicleta meditează, „reflectează" asupra destinului său prin virtuţile tehnice reflexive ale „oglinzii retrovizoare", care deschide orizontul lumii cosmice. Galaxiile reprezintă lumea celestă a Zburătorului, fiind prezentate în mod metaforic, coborâte în spaţiul comun prin reflectare în oglindă, deschizând ecranul altei lumi, dincolo de realitatea banală a „farului" şi a „becului".

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIA III

DE LA TRAGEDIA ANTICĂ LA TEATRUL ABSURD MODERN

Teatrul este una dintre cele mai vechi forme de manifestare artistică a umanității. Încă din culturile și comunitățile primitive, manifestările specifice genului dramatic aveau forma unor spectacole rituale, fiind la origine ceremonii de inspirație religioasă, rituri de fertilizare, de inițiere sau funerare. În lumea antică, în spațiul autohton geto-dac, Herodot menționează dansuri de ospăț, ritualuri de cinstire a animalelor sacre, jocuri războinice, cultul lui Zalmoxis. În aceeași epocă, în lumea greacă, vechile rituri bahice, dionisiace, deveneau manifestări dramatice particularizate sub formă de tragedie și, în mai puține cazuri, de comedie. De acum se poate vorbi de o diferențiere între ritualul dramatic cu funcții religioase și spectacolul laic, văzut ca joc dramatic, înscris, mai mult sau mai puțin, în sfera gratuității estetice.

La început, la vechii greci, teatrul, ca spectacol, se realiza pe o scenă, „skène", o platformă de susținere a decorurilor, în timp ce „proskeionul" era locul din fața scenei, unde evoluau actorii. „Orchestra" era amplasată în primele rânduri, aici fiind situați și cântăreții din cor. În finalul piesei, apărea „zeul din mașină", *deus ex machina*, care stabilea deznodământul. Scena se deschidea către trei spații diferite, închipuind simbolic cerul, pământul și iadul.

În Evul Mediu, scena era construită tot în spațiu deschis, iar reprezentațiile durau între opt și zece ore. Pentru ca publicul să participe la spectacol, se adoptă formule inedite de spații: arene, castele, ruine ale unor edificii celebre. Forma teatrului se definitivează prin apariția unor construcții speciale, apropiate, ca funcții și arhitectură, de cele de astăzi, printre primele edificii de acest fel fiind, în secolul al XVI-lea, Teatro Olimpico din Vicenza și teatrul The Globe din Londra.

Primele reprezentații teatrale în limba română sunt organizate în anul 1819, la sala de la Cișmeaua Roșie din București, de către Iancu Văcărescu, descendent al unei cunoscute familii de cărturari. Cu prilejul primului spectacol, piesa „Hecuba" de Euripide, „la deschiderea teatrului întâiași dată în București", apare zeul timpului, cu un ceasornic de nisip în mână, „în poziție de sosire vestitoare", anunțând, prin înființarea teatrului, fericirea ce se pogorâse asupra compatrioților săi. Tot atunci, în prologul „Saturn", Iancu Văcărescu introduce cunoscutele versuri ce consfințesc începuturile teatrului în limba română: „V-am dat teatru, vi-l păziți/ Ca un lăcaș de muse,/ Cu el curând veți fi vestiți/ Prin vești departe duse.// În el năravuri îndreptați,/ Dați ascuțiri la minte,/ Podoabe limbii voastre dați/ În românești cuvinte.".

Genul dramatic pare să fie astfel, înaintea epicului, un prim mijloc de conservare, de fixare în memoria colectivă a evenimentelor lumii, fiind contrazisă, cum susține Adrian Marino (în „Dicționar de idei literare", 1973), ideea romanticilor (Coleridge, Leopardi, J. Grimm sau Hegel, Heliade la români) că drama apare după epopee. Desprins din spectacolele ritualice primitive, genul dramatic își consolidează treptat un câmp propriu, prin apariția tragediei grecești și teoretizarea conceptului în paralel cu dezvoltarea acesteia. În „Poetica" sa, Aristotel surprinde tocmai acest fenomen: „Ivită [...] din capul locului pe ca'ea

Scanned with OKEN Scanner

improvizărilor [...] mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi [...], tragedia s-a desăvârşit puțin câte puțin...". Apariția dialogului, atribuită lui Thespis, este pasul care conferă tragediei complexitatea conflictului dramatic, fapt observat încă de Diogene Laerțiu: „În timpuri străvechi, corul singur ducea întreaga acțiune a tragediei, iar mai târziu, pentru a da putință corului să se odihnească, Thespis a inventat primul actor, Eschil pe al doilea, Sofocle pe al treilea şi astfel tragedia a fost completată". În tradiția aristotelică, există două tipuri de „dramă": tragedia şi comedia, clasificare menținută până târziu, în Evul Mediu.

Apariția manifestă a barocului determină eliberarea formelor dramatice din rigorile acestor doi termeni constrângători, printr-o serie de specii mixte, denumite de Shakespeare, în „Hamlet", „istorice, pastorale, pastorale-comice, istorico-pastorale, tragico-istorice, tragico-comico-istorico-pastorale, scene indivizibile sau poeme nelimitate" (Adrian Marino). Diderot constata că există un gen mediu şi două specii extreme, în timp ce Piréxécourt opina că „drama în proză de mare spectacol" ocupă un rol important. Prin romantism, drama capătă o mai largă denominație, ajungând să reunească toate libertățile luate de Shakespeare. Despre drama romantică, Hugo, citat de Adrian Marino, afirma în „Marie Tudor" (1833): „drama secolului al XIX-lea nu este nici tragicomedie, nici tragedie abstractă, elegiacă, nici comedie, nici tragedie filozofică, nici comedie revoluționară, nici...".

Diversificată din punct de vedere tematic, multiplicând procedeele de reprezentare scenică, drama ar constitui, după Adrian Marino, o întoarcere către specia dramatică originară: „Genul «mixt» devine în felul acesta, prin regrupare şi integrare, genul unic, «poezia completă»". Se poate vorbi şi de o dramă totală a umanității care tinde să înglobeze celelalte domenii ale vieții, să le subsumeze unui plan mai profund al existenței. Friedrich Nietzsche, în „Naşterea tragediei" („Die Geburt der Tragödie") fixează originea dramei moderne tot în „drama muzicală grecească", dar clasificări mai noi, datorate deschiderii enorme a conceptului în perioada modernă, merg până la 17 tipuri de specii dramatice: „tragedia, melodrama, piesa eroică, piesa de probleme, comedia, comedia erorilor, de moravuri, de caractere, drama de idei, drama didactică-propagandistică, piesa istorică, tragicomedia, drama simbolică, drama coregrafică, mimică." (Adrian Marino).

Pentru opera dramatică Aristotel a stabilit regula **unității de timp**, **de loc** şi **de acțiune** (întreaga acțiune să se petreacă în 24 de ore şi în acelaşi spațiu, iar subiectul să treacă prin toate momentele desfăşurării sale). Revolta împotriva regulilor clasice de compoziție este dată, potrivit lui Adrian Marino, tot de curentul baroc, anticlasic prin formele de manifestare. Tirso de Molina semnala felul în care tragicomedia poate modifica regulile anterioare, în timp ce Lope de Vega declara că în piesele sale „a pus regulile sub trei lacăte". În „Cromwell" (1827), Victor Hugo anulează regula celor trei unități, combătută şi de Manzoni, Stendhal, D-na de Staël. Sébastien Mercier, în „Nouvel examen de la tragédie française", relevă desuetudinea vechiului tip de dramă, deschizând porțile unei noi tipologii, devenită succesiv: „istorică", „burgheză", „melodramă" etc.

Drama include astfel cercuri tot mai largi şi aspecte ale umanității tot mai extinse. Drama modernă este superioară celei antice, după Dryden, iar cea romantică surclasează drama clasică, idee susținută, într-un fel sau altul, de Leopardi, A. W. Schlegel, Stendhal, Hugo. Gottsched şi Lessing propun **drama romantică** pentru a contracara efectul clasicizant al dramei franceze. Se combate, în felul acesta, stilul promovat de Beaumarchais, cu „bon genre", „bon style", „bon ton". Drama romantică este urmată de **drama naturalistă** a lui Zola, în timp ce Bernard Shaw pune bazele unei **drame suprarealiste**, negând orice expresie de manifestare anterioară, inclusiv pe aceea a lui Shakespeare. Despre construcția dramatică scrisese şi Sabbatini, în „Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri" (1638), demascând

Scanned with OKEN Scanner

toate artificiile acestui gen. În „Les Mamelles de Tirésias", Apollinaire lansează un nou gen dramatic, „infuzarea unui nou spirit de teatru", în timp ce Jean Genet vorbeşte despre mişcarea artistică incluzând anti-„mascarada", anti-„exhibiţia", reacţie care anticipează manifestările antiliteraturii moderne.

Noţiunea de dramatic se poate extinde şi asupra altor domenii ale literaturii, reprezentând o categorie „supraregizorată" şi „suprahistrionică", pentru că autorul dramatic nu se poate opune viziunii fiecărui artist asupra rolului pe care îl joacă.

EVOLUŢIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEŞTI

În spaţiul românesc, elemente de spectacol teatral sunt menţionate în secolele XVII -XVIII, în romanele populare de felul „Erotocritului", în care didascaliile sunt subliniate într-un mod destul de comic („Aritusa zice către Frosina", „ohtind zice Erotocrit către Aritusa"). În 1698, în „Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau Giudeţul sufletului cu trupul" de D. Cantemir, dialogurile sunt redate în manieră aproape platoniciană, dobândind un accentuat caracter scenic:

„LUMEA: Vai, vai, cum a te pricépe nu poţi, şi pre aceştia ce în mine slobod lăcuiesc cum sint de fericiţi şi în toate bişugiţi, a cunoaşte să te învredniceşti şi lor a te obşti să te nevoieşti!

ÎNŢELEPTUL: Ba minţi, falnică şi mincinoasă ce eşti, căci înţeleptul nu pe acela ce iaste în tine, ce pe acela ci-au ieşit din tine fericéşte şi încă şi mai fericit cela ce încă n-au venit în tine! Şi nici cu aceasta a mă dovedi vei putea.".

Primele referiri la teatrul românesc sunt de pe la 1731, când a apărut „Occisio Gregorii in Moldaviae Vodae tradige expressa". Personajele sunt un episcop („Vlădica"), o tânără reclamantă („Fata"), care este sedusă şi abandonată de un tânăr, numit „Voinicul". Notele comice ale scrierii nu lipsesc: „Atunci ce te-au apucat/ Dară nu pentru ce n-ai strigat?/ Ce l-ai strâns pe lângă tine/ De te-au umflata aşa bine?". La începutul secolului al XIX-lea scriu Costache Conachi („Giudecata femeilor" şi „Comediile banului Constantin Canta ce-i zâc Căbujan şi Cavaler Cocoş") şi Iordache Golescu, „Istoria Ţării Româneşti pe vremea străinilor şi a pământenilor", în care tonul pamfletar este binecunoscut.

Un deschizător de drumuri în dramaturgia românească este Gheorghe Asachi, cu „Mirtil şi Hloe", o prelucrare după „nemuritorii idilişti Gessner şi Florian". În „Turnul Butului", de acelaşi scriitor, Butu şi Dan respectă un cod al legilor similar cu acela al cavalerilor Koribut – polon, Mailat – maghiar, şi Walter – german. O altă piesă notabilă a lui Gheorghe Asachi este „Petru Rareş" (1837), în care este evocată perioada zbuciumată a domniei acestui personaj is toric devenit erou romantic. Un moment singular pentru dezvoltarea comicului de limbaj, concentrat asupra elementelor de jargon care invadau limba română, este „Comodia vremii" („Franţuzitele",1833), de Constantin Faca. Vasile Alecsandri contribuie la dezvoltarea dramaturgiei româneşti prin cunoscutele piese „Iorgu de la Sadagura" (1844), „Iaşii în carnaval" (1845), „Piatra din casă" (1847), „Chiriţa în Iaşi" (1850), „Chiriţa în provinţie" (1852), „Arvinte şi Pepelea" (1866), „Sandu Napoilă, ultraretrogradul", „Clevetici, ultrademagogul", „Rusaliile" (1860), „Cucoana Chiriţa în voiagiu" (1863). Ciclul „Chiriţelor" este preluat şi de alţi autori dramatici, cum este Matei Millo, primul interpret scenic al personajului, care scrie în 1874 „Chiriţa în expoziţia de la

Scanned with OKEN Scanner

Viena". Registrul dramatic este schimbat de Vasile Alecsandri prin „Despot-Vodă", o dramă romantică situată în continuarea legendelor epico-lirice „Dan, căpitan de plai" sau „Dumbrava roşie". În „Fântâna Blanduziei" (1883), personaj principal este Horaţiu, poetul protejat al împăratului Augustus, supus adoraţiei unei Rome zgomotoase şi împovărate de plăceri şi de spectacole. O dramă „crepusculară" este „Ovidiu" (1885), în care este prezentată drama stingerii marelui poet Ovidiu printre sarmaţi. Drama istorică se impune în epocă şi prin „Răzvan şi Vidra" (1867), de B. P. Hasdeu.

Mihai Eminescu scrie piese în viziune romantică şi cu o compoziţie complicată: „Bogdan-Dragoş" (1876-1879), „Decebal", „Alexandru Lăpuşneanul", „Grue Sânger", având mari proiecte de a scrie un „dodecameron" dramatic, pornind de la Dragoş-Vodă şi Ştefan cel Mare. Poetul îşi manifestă admiraţia pentru dramaturgia lui Shakespeare şi Victor Hugo, văzuţi ca modele ideale. Punctul culminant în evoluţia dramaturgiei româneşti în secolul al XIX-lea îl constituie Ion Luca Caragiale, cu „O noapte furtunoasă" (1879), „Conu Leonida faţă cu reacţiunea" (1880), „O scrisoare pierdută" (1884), „D-ale Carnavalului" (1885). În 1890 scrie „Năpasta", prima dramă modernă cu subiect din lumea rurală.

Secolul al XX-lea aduce importante înnoiri structurale în sfera dramaticului, generate de mutaţiile estetice care marchează toate cele trei genuri literare, introducând o nouă viziune asupra timpului şi spaţiului narativ, memoria involuntară, introspecţia psihologică. Ca un reflex al noilor curente literare şi filozofice de la începutul secolului, Lucian Blaga dezvoltă, în stilul expresionist promovat de revistele „Das Ziel", „Der Sturm", de grupările din pictură **Die Bruecke**, **Der blaue Reiter**, sau de avangardiştii Georg Trakl, Wedekind, Theodor Daeubler ş.a., piesele „Meşterul Manole" (1921), „Daria" (1925), „Cruciada copiilor" (1930), având în centru dramaticul **der Schrei**, strigătul espresionist disperat al omului lăsat singur în faţa eternităţii. În „Meşterul Manole", forţele ce dărâmă zidurile mănăstirii sunt de origine incertă, neputând fi considerate nici creştine, pentru că Dumnezeu nu se opune construirii unui locaş de cult destinat Lui, nici de sorginte demonică: „Jertfa aceasta de neînchipuit-cine-o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sânge, din adâncimi puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor". „Cruciada copiilor" are ca temă aceeaşi resurecţie a forţelor stihiale, apărute ca un reflex al vinei tragice a vârstnicilor, responsabili de toate nenorocirile lumii. În plan simbolic, atmosfera este crepusculară, cântecul copiilor vestind un „Menscheitsdaemmerung", o nouă Apocalipsă.

Camil Petrescu este adept declarat al **dramei de idei** în literatura română, introducând, ca şi în roman, **autenticitatea** şi **substanţialitatea** limbajului, teze şi teme ilustrate în „Jocul ielelor" (1919), „Act veneţian" (1919), „Suflete tari" (1925), „Mitică Popescu", „Danton" (1926), „Mioara" (1926), în care subliniază **tragedia intelectualului inadaptat**, incapabil să reziste avatarurilor vieţii comune, lipsite de idealuri. Gelu Ruscanu, personajul principal din „Jocul ielelor", vrea să împlinească dreptatea absolută, conducându-se după principiul *pereat mundus fiat justitia*, şi să-l pedepsească pe ministrul Sineşti, vinovat de o crimă în tinereţe. Andrei Pietraru din „Suflete tari" trăieşte drama lui Julien Sorel din romanul stendhalian „Roşu şi negru", îndrăgostindu-se de Ioana, fiica boierului Matei Boiu-Dorcani. Personaj donquijotesc, luptându-se cu „morile de vânt" ale propriei sale imaginaţii, el face distincţia între cele două clase sociale care nu se pot uni prin mezalianţă: „nu uita că nu-mi vorbesc nici spătari, nici palate, nici poziţie socială... Astăzi stă în faţă stomacul dumitale bolnav, dinţii dumitale cariaţi, craniul dumitale pleşuv, cu muşchii mei de oţel, cu sănătatea mea de sălbatec... Bătrâneţea îmi insultă tinereţea". În cele din urmă, eroul abandonează conacul pierzaniei, alături de prietenii săi mai vechi. Pietro

Scanned with OKEN Scanner

Gralla, protagonistul piesei „Act venețian", comandant al marinei dogilor, își găsește o portiță de ieșire din viața politică plină de corupție printr-o mare iubire pentru soția sa, Alta. Femeia, idealizată, este însă o fostă curtezană și, descoperind acest lucru, toate idealurile de viață ale lui Pietro Gralla se prăbușesc.

Mihail Sebastian este și el adeptul scrierii „autentice", ilustrate în piesele „Jocul de-a vacanța" (1938), „Steaua fără nume" (1944), „Ultima oră" și „Insula", ultimele jucate postum, în anii 1946-1947. Ștefan Valeriu, din „Jocul de-a vacanța", propune celor refugiați în pensiunea Weber un „joc de-a fericirea", „de-a vacanța", „de-a uitarea". În acest scop, se încearcă înlăturarea oricăror simboluri ale lumii exterioare, ceasul, calendarul, radioul; Jeff, un elev nonconformist, uită chiar de faptul că a rămas corigent la matematică, joacă ping-pong cu Valeriu, se îndrăgostește de Corina; Bogoiu, un mărunt funcționar din minister, se imaginează în postura de învingător împotriva tuturor șefilor de cabinet care îi făcuseră zile amare. Corina, simplă funcționară, își împlinește visul dintotdeauna de a fi o femeie misterioasă și de a călători în Italia însorită. Întregul univers iluzoriu se năruie însă când, din întâmplare, un personaj îi întoarce la timpul real, precizând data calendaristică, fiecare actualizând brusc grijile cotidiene. Personajele din „Steaua fără nume" au posibilități insolite de evadare dintr-o lume închisă, provincială până la stereotipie și absurd. Marin Miroiu accede, din cămărița lui strâmtă și mizeră de profesor, direct în lumea spiritului, sondând cu luneta misterioasele depărtări ale spațiului cosmic. Mona, o femeie misterioasă, coborâtă dintr-un presupus **high-life** al vremii, nimerește fără voie într-o **lume închisă**, mai provincială și mai sufocantă decât aceea din care evadase, și are, pentru scurtă vreme, revelația altui orizont existențial. Întâlnirea cu profesorul Miroiu pare un vis irealizabil, aproape absurd, eroinei relevându-i-se realitatea superficială și trecătoare a **high-life**-ului bucureștean. Modul în care lumea, recluzată în straturi concentrice, cuprinsă de marasm și torpoare, se poate deschide și profanilor, este relevat de Miroiu, ajuns pe neașteptate în postura de **mesager insolit al altor zări**. În „Ultima oră", visătorul profesor Andronic, admirator la modul absolut, peste veacuri, al lui Alexandru cel Mare, intră într-un neobișnuit conflict cu un industriaș puternic, Grigore Bucșan, în urma publicării într-un ziar bucureștean a unui articol aparent anodin, redactat însă cu greșeli. Întreaga încurcătură este speculată cu mare abilitate de Magda Minu, femeie voluntară, inteligentă și pragmatică, ea obținând suma de bani cerută din presupusul șantaj asupra lui Bucșan, necesară pentru ca personajele să-și poată împlini visul de a călători în Orient.

Tudor Mușatescu scrie comedii de o particularitate studiată, ridiculizând o lume mărginită, angajată în banale intrigi politice. „Titanic-Vals" îl are ca protagonist pe Spirache Necșulescu, moștenitorul unei mari averi, fiind dominat însă de membrii familiei, Dacia, soția lui, soacra Chiriachița, fiica Sarmizegetusa-Miza și cei doi băieți, Traian și Decebal, purtători ai unor nume în care se identifică semnificații caracterologice. Intriga se desfășoară, la fel ca în „O scrisoare pierdută", în jurul obținerii deputației lui Spirache. Deși nu dorește acest lucru, protagonistul folosește, în mod inconștient, principiul psihologiei inverse: cere alegătorilor, în discursul electoral, să nu fie ales deputat, iar efectul este contrar tocmai prin insolitul situației. În urma acestei întâmplări, atitudinea celorlalți se schimbă, Spirache fiind considerat acum un om care anticipează evenimentele cu mare chibzuință.

Un alt autor dramatic important în epocă este Victor Ion Popa, notabile fiind piesele „Take, Ianke și Cadâr", „Ciuta", „Mușcata din fereastră". Take, Ianke și Cadâr sunt negustori de etnii diferite, român, evreu și turc, locuind în provincialul Bârlad. Ionel și Ana vor să se căsătorească și părinții, Take și Ianke, intră în panică, prejudecățile seculare făcându-i, pentru un moment, să-și piardă rațiunea și să-și strice buna prietenie de până

Scanned with OKEN Scanner

atunci. Cadâr este primul care ia apărarea tinerilor, punând la cale căsătoria lor şi împăcându-i pe opozanţi. Evreul, Ianke, are replici de o simplitate dezarmantă: „Ce te priveşte pe tine?", „Şi dacă ai să te spânzuri, crezi că eu pierd ceva?".

„Domnişoara Nastasia", de G. M. Zamfirescu, reprezentată în anul 1927, este o dramă a aspiraţiilor frânte de realitatea mahalalei şi a oraşului devorator. Domnişoara Nastasia vrea să evadeze din mahala, să ajungă din nou în strada Popa Nan, unde tatăl său, sărăcit acum, ţinuse prăvălie „cu coloniale şi delicatesuri". În acest scop, citeşte multe cărţi şi are o sinceră oroare de murdăria morală a mahalagiilor beţivi şi fără căpătâi. Dorinţa ei este de a se căsători cu Luca, un muncitor cinstit, dar Vulpaşin, personajul negativ, îi omoară alesul, nedându-şi seama că, de fapt, împotrivirea fetei la această căsătorie va rămâne neschimbată. Deznodământul este tragic: Nastasia se mărită cu el şi se spânzură chiar în ziua nunţii.

Expatriat în Franţa, Eugen Ionescu găseşte, în teatrul de la jumătatea secolului al XX-lea, un teritoriu propriu de manifestare artistică, în care îşi instalează, firesc şi incontestabil, cu titlu de prim stăpânitor, instrumentele şi mijloacele tehnice ale unei noi arte: **teatrul absurdului**. În spiritul acestuia scrie drame şi farse tragice, „Cântăreaţa cheală" (1950), „Scaunele" (1952), „Victimele datoriei" (1952-1953), „Amedeu sau Cum să te descotoroseşti" (1953-1954), parabole ale existenţei, „Ucigaş fără simbrie" (1957), „Rinocerii" (1960), „Regele moare" (1962).

În a doua jumătate a secolului al XX-lea, teatrul românesc urmează mult timp meandrele unei dezvoltări determinate de factori ideologici, care întârzie o sincronizare cu experienţele din dramaturgia europeană. Abia în anii '70 apar drame moderne, în primul rând ale lui Marin Sorescu, „Iona" (1968), „Paracliserul" (1970), „A treia ţeapă" (1971), „Matca" (1973), „Pluta meduzei", „Există nervi" (1974), „Răceala" (1980). Dumitru Radu Popescu se impune prin „Aceşti îngeri trişti", „Pisica în noaptea Anului Nou", Dumitru Naghiu prin „Întunericul", Ion D. Sârbu prin „Arca bunei speranţe". După afirmarea lui sub semnul poeziei, în cadrul Cercului literar de la Sibiu, Radu Stanca îşi continuă activitatea literară cu piese de teatru: „Ostatecul" (1958), „Oedip salvat" (1974). Matei Vişniec scrie „Caii la fereastră" (1987), „Păianjenul în rană", „Groapa din tavan" (1996).

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

OPERA DRAMATICĂ. Este opera literară scrisă sub formă de dialog pentru a fi reprezentată pe scenă, prin interpretarea actorilor.

Totalitatea operelor dramatice aparţin **genului dramatic**, unul dintre cele trei genuri literare fundamentale, alături de cel liric şi epic. În acest gen sunt incluse următoarele specii literare: **tragedia, comedia şi drama**. Derivate din acestea, datorită interferenţei între ele, sunt şi **tragicomedia, farsa, feeria şi vodevilul**.

GENUL DRAMATIC. Termenul **dramatic** provine din fr. *dramatique*, derivat din *drame*. Reprezintă totalitatea operelor dramatice, distincte de cele lirice şi epice prin modalitatea de transmitere a mesajului: în mod indirect, prin jocul actorilor, aceştia rostind replici semnificative şi având gestică, mimică şi joc de scenă, ca mijloace nonverbale de comunicare. **Genul dramatic** se confundă, până la a nu mai fi recunoscut, cu ideea de **conflict**, presupunând implicit **dialogul**. Până în secolul al XVIII-lea, avea numai două specii literare: **tragedia** şi **comedia**, iar **mimesisul** explica punerea în scenă a sentimentelor umane disimulate prin jocul **măştilor**. Noţiunile estetice integrate acestui gen erau, încă din Evul Mediu, diverse; astfel, în

Scanned with OKEN Scanner

„Hamlet", Polonius enumeră toate speciile lui: tragedia, comedia, piesele istorice, pastorale, pastoral-comice, istoric-pastorale, tragic-istorice, tragic-comice-istoric-pastorale, scene indivizibile sau poeme nelimitate. În secolul al XVIII-lea se dezvoltă comedia lacrimogenă, **melodrama**. Hegel, în „Vorlesung über die Aesthetik", teoretizează drama ca fiind o împletire între epic şi liric. Ca orice piesă de teatru, drama impune **deznodământ, catharsis, eliberare prin artă, distanțare**. Există şi piese ce pot fi citite din fotoliu, numai ca text literar, precum **teatrul absurd** şi **antiteatrul**.

STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC. Textul dramatic impune comunicarea unui mesaj cognitiv şi estetic **în mod indirect**, prin **replici** rostite de actori angajați într-un **joc scenic**, într-un spectacol. Prin comparație cu genul epic, în special cu proza, modul dominant de expunere este **dialogul**, fiind folosit uneori şi **monologul**, care, prelungit în sens retoric, fără întrerupere şi cu amploare afectivă, devine **tiradă**. Narațiunea este suplinită prin jocul actorilor, prin prezentarea întâmplărilor direct în fața spectatorilor, fapt ce implică şi **elemente nonverbale** şi **paraverbale, gestică, pantomimă, intonație, pauze**. Elemente narative pot fi conținute şi în **indicațiile scenice** (didascalii), prin care autorul dramatic dă anumite sugestii pentru jocul actorilor. **Didascaliile** înlocuiesc de regulă descrierea tradițională din textul narativ, cuprinzând, la începutul piesei, prezentarea personajelor, elemente de portretistică, de stare civilă şi socială, iar la începutul fiecărui act indicând elementele de **decor**, prin care se organizează sugestiv **spațiul acțiunii**. În cuprinsul desfăşurării dramatice, indicațiile scenice marchează intrarea şi ieşirea din scenă şi fac referiri la jocul actorilor, la gestică, mişcarea scenică, intonație, la relațiile dintre personaje.

De regulă, textul dramatic este împărțit în **acte** şi **scene**. Actul continuă în bună măsură ideea **unității de loc, timp** şi **acțiune** din dramaturgia clasică, fiind axat pe acelaşi spațiu al acțiunii, cu o continuitate neîntreruptă. Actul dramatic este împărțit în scene, reprezentând subsecvențe delimitate de intrarea şi de ieşirea personajelor din câmpul vizual al spectacolului (din scenă). În dramaturgia modernă se foloseşte şi conceptul de **tablou**, nefixat însă pe deplin, denumind o secvență dramatică, uneori un act, alteori numai o scenă.

Pe aceste cadre structurale, opera dramatică prezintă de regulă o **acțiune** puternic vizualizată, tensionată de **conflictul dramatic** (desfăşurat uneori pe mai multe planuri), cu un subiect bine determinat, cu **intrigă, punct culminant** şi **deznodământ** care produc puternice efecte artistice. Personajele urmează tipologia clasică ilustrată şi în operele epice, de obicei în roman: **eroul, antieroul** şi **noneroul; avarul, servilul, ipocritul, demagogul, încornoratul, mizantropul, curtezana, snobul, prostul fudul** etc.; **personaje centrale, periferice, episodice, absente; pozitive, negative, ambigue**.

Vizualizarea spațiului creează şi un prezent al **timpului dramatic**, care dă impresia de viață în plină desfăşurare, de continuitate, de trăire intensă a acțiunii. Replicile personajelor pot crea însă, mai ales în drama modernă, şi momente narative specifice genului epic, cu **analepse** şi **prolepse** care generează o **relativizare a timpului dramatic**, uneori o **acronie** ce multiplică planurile temporale ale acțiunii.

Fiind destinată prezentării pe scenă, într-un timp limitat, opera dramatică presupune o concentrare a textului, prezentând un **incipit** *ex-abrupto*, prin intrare directă în miezul faptelor, şi un conflict ce face ca toate personajele să interacționeze, a cărui rezolvare conduce către un **final** plin de efect, menit să surprindă sau să impresioneze, prin răsturnări de situații (adevărate **lovituri de teatru**) sau prin apariția neaşteptată a unui personaj care schimbă cursul acțiunii (reprezentând acel **deus ex machina** din teatrul antic).

ACT. Termenul provine (potrivit „Dicționarului de termeni literari", Editura Academiei, 1976), din fr. *acte*, lat. *actus*, „acțiune", „mişcare". Numeşte principala împărțire a unei piese de teatru, determinată în special de situarea acțiunii într-o unitate de timp şi spațiu

Scanned with OKEN Scanner

(decor), păstrată din dramaturgia clasică. După un act se lasă cortina şi spectacolul se întrerupe un timp, necesar de regulă schimbării decorurilor, dar şi creării unei situaţii de aşteptare din partea spectatorilor. Corneille, în „Discurs asupra celor trei unităţi" („Discours des trois unités") consideră că „este necesar ca fiecare act să ne lase în aşteptarea unui lucru oarecare". Un act se împarte în **scene** sau, uneori, în **tablouri**. Uneori termenul de **tablou** îl substituie pe cel de **act**.

SCENA (fr. *scène*, it. *scena*, lat. *scaena*, gr. *skene*, „adăpost", „refugiu") este unitatea dramatică determinată de modificarea numărului de personaje aflate în acţiune, de intrarea sau de ieşirea personajelor din scenă. Diviziunea în acte a unei piese de teatru nu exista la greci, în timp ce romanii defineau prin act chiar drama. În „Arta poetică", Horaţiu împarte piesa în cinci acte. Această împărţire nu este însă acceptată de Molière, care scrie comediile de caractere şi de moravuri în cinci acte, piesele fanteziste şi bufoneriile în trei acte, iar farsele într-un singur act. Ibsen impune o altă regulă, a piesei în trei acte. Autorii moderni nu mai au o împărţire strictă a pieselor în acte, ei având tendinţa de a reduce pauzele (**antractele**).

DIDASCALIA. Termen ce provine din gr. *didaskalia*, „învăţătură". Reprezintă instrucţiunile adresate actorilor de autorii dramatici, cuprinzând iniţial numele autorului, al actorilor, al organizatorilor spectacolului, iar în perioada modernă numele personajelor, timpul, spaţiul, indicaţiile scenice, situate înaintea replicilor propriu-zise.

Didascaliile conţin indicaţii de rostire şi de tonalitate verbală, mediul în care se mişcă personajul, prezentarea muzicii şi a sunetelor care se aud din fundal. Funcţiile didascaliei sunt multiple: precizează cine vorbeşte şi cui i se adresează replica; menţionează contextul şi mediul în care se desfăşoară dialogurile; descrie situaţii de comunicare verbală, nonverbală şi paraverbală specifice textului dramatic. În teatrul modern, prin extensie, didascalia devine uneori mijloc de caracterizare a personajelor sau suplineşte rolul narativ al textului propriu-zis, dându-i sensuri mai profunde.

REPLICĂ. Provine din fr. *réplique*, lat. *replicatio*, „a îndoi", „a întoarce replica". Termenul este consacrat de genul oratoric, ca modalitate de ripostă la un argument sau la intervenţia anterioară a interlocutorului. Genul dramatic foloseşte replica drept o modalitate prin care un personaj dă un răspuns interlocutorului său. Trebuie făcută o deosebire între replică şi simpla intervenţie dintr-un dialog. Conflictul dramatic se evidenţiază, cel mai bine, prin **replicile antitetice**. Replica este utilizată şi în alte genuri: „Tu eşti o undă, eu sunt o zare,/ Eu sunt un ţărmur, tu eşti o mare,/ Tu eşti o noapte, eu sunt o stea,/ Iubita mea." (Mihai Eminescu, „Replici").

DIALOG. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *dialogue*, lat. *dialogus*. Într-o operă literară desemnează conversaţia purtată de două sau mai multe personaje, fiind o modalitate de expunere în operele epice şi dominantă în genul dramatic. Prin interferenţa replicilor din cadrul dialogului se realizează condiţiile propice pentru realizarea **intrigii**. **Dialogul** poate fi **interior**, când personajul vorbeşte cu el însuşi, ca în „Hagi Tudose", de Barbu Ştefănescu-Delavrancea: „– Ba sunt opt mii... – Ba sunt zece! – Ce fel de zece? – Atunci dincolo, sunt opt! – Aş, nu se poate, aseară i-am numărat". Dialogul a folosit şi la crearea unor opere cu caracter filozofic, precum „Dialogurile" lui Platon. Dimitrie Cantemir organizează un dialog cu el însuşi, în „Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau Giudeţul trupului cu sufletul" (1698), iar G. Călinescu îşi expune ideile estetice prin dialog, în „Universul poeziei" (1939).

MONOLOG. Termenul provine din fr. *monologue*, gr. *monologos*, „vorbire de unul singur" sau, în literatura de introspecţie, vorbire a personajului cu sine însuşi. În teatru, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", monologul este o convenţie artistică prin care un personaj îşi

Scanned with OKEN Scanner

comunică direct gândurile sau informează asupra unor fapte petrecute în afara scenei. Monologul devine, astfel, uneori, o modalitate de expunere cu **sens narativ**, după cum poate avea accentuat **caracter liric**, în ambele cazuri fiind supus convenţiilor genurilor literare respective.

În sens general, orice act de comunicare în care rolurile de emiţător şi de receptor rămân fixe este un monolog, o acţiune verbală unidirecţională. Monologurile pot fi clasificate după mai multe criterii: a) după relaţia cu dialogul: monologuri independente şi monologuri inserate în dialog; b) după scopul comunicării: monologul narativ, argumentativ-explicativ, persuasiv. **Monologul narativ** relatează o întâmplare, cel **explicativ-argumentativ** vine să răspundă la întrebări existenţiale sau fenomenale, în timp ce **monologul persuasiv** încearcă să convingă interlocutorul de un anumit lucru. Cazuri particulare ale monologului persuasiv sunt cele publicitare sau electorale.

Monologul interior devine o modalitate de construcţie a romanului modern. Autenticitatea este dată, în romanul lui Marcel Proust, tocmai prin monologul interior, determinat de fluxul conştiinţei şi de memoria involuntară.

TIRADĂ. Termenul provine din fr. *tirade*, cf. verbului *tirer*, „a trage". Potrivit „Dicţionarului de termeni literari", tirada este, în opera dramatică, o lungă suită de fraze (sau de versuri), în care personajul amplifică retoric aceeaşi idee, cu intensă participare afectivă şi fără întrerupere, adresându-se celorlalte personaje şi, în spectacolul scenic, auditoriului. În tiradă, personajul îşi expune aforisme, reflecţii personale, îşi manifestă verva retorică, trăsătura dominantă fiind retorismul. O tiradă în proză expune Don Rodrigue din „Cidul", de Corneille, cunoscută fiind şi tirada lui Cyrano, „a nasului", din „Cyrano de Bergerac", de Edmond Rostand. Tirade folosesc şi scriitorii Schiller, Dumas, Hugo sau Hasdeu. Remarcabilă este tirada lui Ştefan cel Mare din drama „Apus de soare", de Barbu Ştefănescu-Delavrancea: „Oh! pădure tânără!... Unde sunt moşii şi strămoşii voştri? [...] Unde sunt... bătrânul Manuil şi Goian, şi Ştibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Iuga şi Gangur, şi Gotcă, şi Mihai Spătarul, şi Ilea Huru comisul, şi Dajbog pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur? Pământ! Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriaşi". Tirada în proză mizează pe **cadenţa frazelor** şi pe **figurile retorice**, în timp ce tirada în versuri devine intens **declamativă** prin mijloacele prozodice ale textului.

SPECTACOL. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *spectacle*, lat. *spectaculum*, din *spectare*, „a privi", şi denumeşte o reprezentare scenică a literaturii dramatice în faţa publicului. La egipteni, asiro-babilonieni, hitiţi şi la civilizaţiile asiatice se practica spectacolul religios. La greci, spectacolul avea caracter sacru, fiind legat de numele zeului Dionysos, pentru sărbătorirea căruia se instituiseră patru mari sărbători: Marile Dionysii, Antesteriile, Leneele, Dionysos al câmpurilor. În Marile Dionysii se reprezentau tragediile, în timp ce în Lenee comediile. Pentru scenă se foloseau maşinării complicate, Euripide abuzând de finalurile prevăzute cu **deus ex machina**. Tragedienii aveau încălţări înalte, numite coturni, pentru ca mişcările să fie maiestuoase, în timp ce comedienii aveau costume care stârneau râsul.

Un rol important îl ocupa **choregul**, un cetăţean înstărit care se angaja să finanţeze întreaga lucrare dramatică, el făcând selecţia şi reţinând trei tragici, care prezentau o tetralogie (trei tragedii şi o dramă cu satiri) şi cinci comici. Juriul, compus din zece spectatori, îl desemna pe câştigător, care primea un tripod de bronz, închinat altarului zeului Dionysos. Femeile puteau asista la orice piesă, cu excepţia comediilor, care aveau un caracter obscen, atât prin costumaţie, cât şi prin ideaţie. Personajele feminine încep să fie reprezentate în jurul anului 500 î.Hr., tot de bărbaţi, la Phrynicos. La o reprezentaţie într-un amfiteatru participau, după cum spune Platon, de la 17 000 la 30 000 de spectatori, iar un loc costa doi oboli. Pericle a înfiinţat un fond acordat cetăţenilor săraci (theoricon) pentru a participa la teatru.

Scanned with OKEN Scanner

Spectacolul nu mai are caracter sacru la Roma, unde se oferă reprezentații, alături de naumachii și lupte cu gladiatori, de către **respublica** sau de către magistrați. Prima reprezentație de acest tip are loc în anul 240 î.Hr. În jurul anului 200 î.Hr., apar și comediile, numite **palliata**, dacă aveau cadru grecesc, și **togata**, dacă acesta era roman. Tragediile grecești se numeau **cothurnata**, iar cele cu subiect roman **pretexta.** Romanii foloseau scene de lemn, cortina, iar spectacolul începea după-amiaza și dura două-trei ore. Băncile de lemn au fost folosite pentru prima dată în anul 145 î.Hr., iar Pompeius Magnus a construit un teatru foarte mare, cu o capacitate de 20 000 de locuri. Actorii erau considerați o categorie inferioară, fiind conduși de **dominus gregis**, protagonist și impresar în același timp. În Imperiul Bizantin, spectacolul teatral se transformă în pantomimă, bestiomachii, curse de care.

Evul Mediu marchează întoarcerea la teatrul de mistere, „sacru", cu o excepție, în Spania, unde spectacolul devine laic. Italia promovează **commedia dell' arte**. În Anglia se impun autori de talia lui Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, în timp ce Spania secolelor XVI-XVII are nume sonore pe Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, iar Franța se distinge prin Racine, Molière, Corneille.

De-a lungul timpului, spectacolul nu a fost agreat de oameni importanți: Solon se opunea invenției lui Thespis, Tertullianus interzice frecventarea spectacolelor de către creștini, Parlamentul englez închide teatrele între 1642 și 1660, iar J. J. Rousseau, în „Lettre sur les spectacles" (1758) îi adresează lui d'Alembert o virulentă critică împotriva teatrului. Prin romantici, spectacolul dramatic începe să se consolideze, devenind treptat ceea ce reprezintă astăzi în arta teatrală și în viață socială modernă.

SUSPANS. Termenul provine din fr. *suspense*, engl. *suspense*. Este un moment de așteptare în spectacolul dramatic, trezind în spectator sentimente de neliniște sau de spaimă față de ceea ce va urma. Inițial suspansul a fost apanajul povestirii, apărând în romanele gotice sau în literatura fantastică a romanticilor (E. T. A. Hoffmann sau Edgar Allan Poe, de pildă), convingând cititorul să aștepte cu nerăbdare și cu teroare ceea ce se va întâmpla în continuare. Suspansul este cultivat în romanele rocambolești, în literatura misterelor, constând în apariția terifiante, fantaste. Un promotor al suspansului în cinematografie este Alfred Hitchcock. Arta filmului speculează din plin tehnica suspansului, împingându-l de multe ori la nivel paraestetic, speculându-se doar șocul fizic produs de acțiune.

TRAGEDIE, TRAGIC. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari" din fr. *tragédie*, lat. *tragoedia*, „cântecul țapului", în care personajele corului purtau măști de țap. Tragicul conține un conflict ce are ca deznodământ **înfrângerea sau dispariția unei valori umane**. Uneori tragicul este purificator. După Hegel, tragicul reprezintă ciocnirea a două forțe egale ca intensitate, fiecare existând în detrimentul celeilalte. O anume teroare a destinului, a zeițelor Moire, se înscrie în adevăratul spirit al tragediei clasice grecești. Personajele sunt supuse **hamartiei** și **hybrisului**, incapacității de a se descurca singure în fața secvențialității prestabilite a vieții. Aristotel vedea în tragedie „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai ornat cu tot soiul de podoabe, deosebit ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stârnind mila și frica, săvârșesc purificarea (**catharsis**) specifică unor asemenea emoții". La sfârșitul unei astfel de experiențe purificatoare, spectatorul este eliberat de sentimentele negative, simte o elevație sufletească.

Din perspectiva clasicizantă, tragicul înseamnă unitatea formală a speciei, în timp ce romantismul și modernismul pun accentul pe forțele aflate în conflict. Dintre tragicii greci, se remarcă Eschil, Sofocle, Euripide, dintre cei romani Ennius, Pacuvius, Rufus, Nevius. Structura tragediei clasice presupunea alternanța între dialog și cor. Titlul tragediei este dat, de cele mai multe ori, de componența corului: Hiketides – „Rugătoarele", Eumenides – „Eumenidele" (de Eschil), Troades – „Troienele" (de Euripide).

Scanned with OKEN Scanner

Tragicii Renaşterii sunt Calderon de la Barca şi Lope de Vega, în Spania, Webster, Ben Jonson, Marlowe, în Renaşterea engleză. Shakespeare explorează contradicţia dintre om şi posibilităţile sale de realizare, în „Hamlet", „Macbeth", „Regele Lear". **Tragedia burgheză** se dezvoltă prin Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Büchner ş.a. Tragicul în sensul clasicismului elenistic a dispărut din literatura modernă şi cu atât mai mult din contemporaneitate; Strindberg, Cehov, Ibsen, autori de drame notabile, nu mai aduc în prim-plan dispariţia fizică a protagoniştilor, pierderea de vieţi omeneşti, ci propun liniştea absolută premergătoare unei extincţii spirituale, rareori şi fizice, ca o formă tot mai acută de **inadaptabilitate a fiinţei umane** la un mediu dezumanizat. **O resurecţie a tragediei inspirate din teme mitice** apare la Hoffmannsthal, T. S. Eliot, Claudel, Garcia Lorca. **Drama pasională** este întâlnită în piesele lui O'Neill, A. Miller, Jean-Paul Sartre, Camus. Predilecţia pentru grotesc şi absurd se manifestă la Samuel Beckett şi Eugen Ionescu. În „Aşteptându-l pe Godot" („En attendant Godot"), de Samuel Beckett, doi vagabonzi, Vladimir şi Estragon, îl aşteaptă, pe o bancă din parc, pe domnul Godot, care întârzie să apară. Într-un târziu, hotărăsc să plece, dar nu pot, imobilizaţi de perspectiva sosirii inopinate a personajului aşteptat, un Demiurg sui-generis devenit un **deus absconditus**, a cărui epifanie nu se mai produce. Nimic nu se schimbă, peisajul este crepuscular, numai în pomul de lângă bancă, mai devreme uscat, apar trei frunze, semn al trecerii timpului. Lumea din „Aşteptându-l pe Godot" agonizează, dar nu se află încă în pragul morţii. Clov, personaj din altă piesă a lui Beckett, „Fin de partie", vrea să iasă dintr-o claustrantă cameră funebră, dar nu reuşeşte: „Sfârşitul este în început şi totuşi se continuă" este concluzia piesei. În „La Dernière Bande", Krepp, un personaj aflat într-o stare de avansată decrepitudine, ascultă la nesfârşit o bandă cu înregistrările sale din tinereţe. **Infratragedia** sau „textul nihilismului" pune în evidenţă personaje crepusculare, trăind în **enclave spaţiale** şi **interioare, psihologice**: ele sunt fără profesie, locuiesc în lăzi de gunoi, sunt supuse legilor biologice neiertătoare, toate acestea fiind expresii ale unui tragic existenţial specific literaturii moderne.

COMEDIA

COMEDIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *comédie*, lat. *comoedia;* desemnează o specie dramatică având ca trăsătură dominantă comicul, cu menirea de a stârni râsul. Henri Bergson defineşte, în lucrarea sa „Râsul" („Le Rire"), rolul acestei manifestări a fiinţei umane: „du mécanique plaqué sur du vivant". **Comicul** este **spiritual, bonom, buf** (stârnind râsul prin **pantomimă**), **burlesc, ironic, zeflemitor, satiric, sarcastic, sardonic**. În Grecia, **comedia veche** apare pe la 480 î.Hr. (Eupolis, Aristofan) şi foloseşte nume reale de personaje; **comedia medie** elimină corul, cuprinzând uneori şi elemente de mitologie: apar caracterele, mai ales în piesele scrise de Eubulos, Anaxandride şi Alexis, iar **comedia togata** are subiect latin, pe când **palliata**, subiect grecesc. **Comedia nouă** imaginează conflicte între personaje-tip: aristocratul mândru/parvenitul viclean; stăpân/slugă. Printre reprezentanţii **comediei noi** se înscriu Philemon, Menandru, Diphilos. Plaut şi Terenţiu, cei mai vestiţi comediografi latini, constituie modele pentru creatorii de comedii din Renaştere: Machiavelli, Bibbiena, Ariosto, Aretino. **Commedia dell' arte** cunoaşte un mare succes în secolul al XVI-lea, prin genul de teatru care foloseşte italiana dialectală, cel mai strălucit reprezentant fiind Carlo Goldoni. În perioada clasicismului francez, comedia este desăvârşită de Molière („Avarul", „Bolnavul închipuit"). Comedia spaniolă are nume sonore, precum Lope de Vega, Calderon de la Barca, în timp ce comedia germană se remarcă prin Ludwig Tieck, Anzengruber ş.a.

Comedia poate fi, aşadar, de **caractere**, în care se pune accent pe tipologia personajelor înfăţişate, ca „Hagi-Tudose", de Barbu Ştefănescu-Delavrancea, de **moravuri**, cu insistenţă asupra modului de viaţă şi asupra moravurilor unei epoci, („Ce înseamnă să fii onest", de Oscar

Scanned with OKEN Scanner

Wilde, „Comedia erorilor", de Shakespeare), **comedia de limbaj**, („Orthonerozia" lui B. P. Hasdeu), **feeria**.

Teatrul comic include artificii precum travestiul, masca, principiul „lumii răsturnate", caricatura, burlescul, abundența și fantezia verbală. S. Mokulski, în „La Révision des traditions" propunea „stilul popular universal", în care să fie folosită arta jonglerilor medievali, a mimusului grec, a atellanelor romane, a actorilor ambulanți din Japonia sau China. Vsevolod Meyerhold releva preferința pentru pantomimă în locul dramei verbale; Craig, Tairov, Artaud propuneau întoarcerea la formele „pure" ale teatrului.

În literatura română, comedia apare în prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai întâi sub formă de **farsă** și de **vodevil**, dezvoltându-se apoi **comedia de limbaj**, de pildă „Franțuzitele", de Constantin Faca, **comedia de moravuri** și **de caractere** – „Iorgu de la Sadagura", „Chirițele", de Vasile Alecsandri, experiențe literare absorbite ulterior de mari creații ale dramaturgiei românești, datorate lui I. L. Caragiale. Aceste opere culte au însă corespondente în **farsa curteană și populară**, rădăcinile acestei tradiții fiind milenare. Astfel, pe teritoriul Daciei se întâlneau basoreliefuri înfățișând **parazitul** și **bătrânul comic**, iar **jocul soitarilor** sau **jocul karagöz** era frecvent la curțile domnitorilor. Tehnica mimului, menționează I. Constantinescu (în „Caragiale și începuturile teatrului european modern"), este preluată și în creionarea personajelor lui Caragiale, Rică Venturiano, Cetățeanul turmentat, Cațavencu sau Dandanache excelând printr-un spectacol teatral similar cu cel al **măscăriciului**. De altfel, chiar numele lor sunt de **clovni**: Pampon, Crăcănel, Mița Baston, Didina Mazu, Brânzovenescu, Dandanache aduc aminte de Maccus, Falstaff, Karagöz, Pulcinella, Bucco, Pistol, Simple din **commedia dell' arte** sau din teatrul shakespearian. Câteodată, la Caragiale „primitivismul" constă și în alăturarea unor termeni cu sensuri opuse: Agamemnon pentru Dandanache sau Leonida pentru un personaj decrepit, incapabil să discearnă dincolo de spațiul limitat al propriei locuințe. Personajele se încadrează în tipuri, fiind marionete, artefacte, Catindatul și Cetățeanul turmentat, dependent, ca și Falstaff, de „das Trinken", „**femeile vesele**", Zița și Veta, **pedagogul**, **clovnul** sau **cuplul de clovni**, **soțul** sau **bărbatul păcălit**, **miles gloriosus** sau **Il capitano**, **Pulcinella** sau **Ipistatul**, **Servus**, alias Scapin.

Pentru a impresiona spectatorul și a-l face să râdă, teatrul modern folosește **clișeele** și **răspunsurile automate**. Caragiale definește memorabil *Puterea poporului*: „Domnule, Dumnezeul nostru este poporul: **Box populi, box dei!**" sau *legea de moratoriu*: „lege de mărături... Adicătele că nimini să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile.". Prin automatismul limbajului folosit de personajele sale, Caragiale devine un precursor al lui Eugen Ionescu: „Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe, pe ici, pe colo, și anume în punctele... esențiale..." (Farfuridi). **Gluma absurdă** abundă în „Cântăreața cheală" a lui Eugen Ionescu: „Un viteluș mâncase prea multă sticlă pisată. În consecință a fost obligat să nască. Aduse pe lume o vacă. Cu toate acestea, cum vițelul era băiat, vaca nu-i putea spune «mamă». Nici «tată» nu-i putea spune, fiindcă vițelul era prea mic. Vițelul a fost deci silit să se însoare cu cineva, și primăria a luat toată măsurile dictate de modă.". **Tehnica proliferării** este dată de „viziunea monstruoasă" a personajelor, prin acest procedeu anihilându-și personalitatea. În „Conu Leonida față cu reacțiunea", se ajunge la o adevărată proliferare a situațiilor absurde, derivată dintr-o teamă ancestrală, aceea de violență. **Tehnica zigzagului**, un dadaism *avant la lettre*, se explică prin formatarea limbajului în structuri fixe, după cum notează Eugen Ionescu: „...eroii mei își aruncau în față nu replici, nici chiar fragmente de propoziții, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale!... Pentru mine era vorba de un fel de distrugere a realului. Cuvintele deveniseră coji sonore lipsite de sens; personajele de asemenea... Îmi imaginam că am scris un fel de **tragedie a limbajului**!..." („Notes et contre-notes"). În secolul XX, comedia își diversifică nuanțele comicului, dobândind o serie de subspecii: **de situații, de moravuri, de caractere, de intrigă, de salon, bulevardieră (vodevilul), eroică sau tragică, satirică, grotescă, amară**. Reprezentanți în literatura română sunt Victor Eftimiu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, Aurel Baranga.

Scanned with OKEN Scanner

ION LUCA CARAGIALE

ION LUCA CARAGIALE s-a născut la 30 ianuarie 1852 în satul Haimanale din județul Prahova. Între 1868-1870 se înscrie sporadic la cursurile de mimică teatrală ale unchiului său, Costache Caragiali, animatorul unei renumite formații teatrale. Debutează cu scrieri umoristice în „Ghimpele" în 1873, sub pseudonimul Carul sau Palicarul; redactează apoi „Claponul", „Calendarul Claponului" și „Națiunea română", iar mai târziu „Moftul român". Prima piesă de teatru, „O noapte furtunoasă", este reprezentată în anul 1879, dar succesul răsunător îl obține scriitorul în 1884, cu „O scrisoare pierdută". În anul următor, „D-ale carnavalului" are o audiență mai mică la un public ce se recunoștea în multe dintre personajele reprezentate pe scenă.

În 1890, scrie drama „Năpasta". În acești ani, elaborează schițele și „momentele", „Schițe ușoare" (1896), „Schițe" și „Notițe și fragmente literare" (1897), și îndeosebi „Momente" (1901), despre care George Ranetti spunea: "Nu «Momente», ci «Monumente» trebuia să botezi admirabilul volum!". „Operele complete" i-au apărut în 1908, la Editura Minerva. A murit pe neașteptate la Berlin, la 9 iunie 1912, fiind înmormântat la cimitirul Bellu, alături de Mihai Eminescu.

În opera sa literară atât de diversificată, combinată cu o susținută activitate publicistică, Ion Luca Caragiale realizează o **cartografiere umană și morală a unei societăți amorfe, constantă în manifestări**, cu aceleași personaje și tipologii, vechi și ineficiente de când lumea, la fel cum Mihai Eminescu, în „Glossă", fixează legile stagnării lumii într-un păgubitor materialism și într-o reprobabilă lipsă de idealism. Pentru că, în condițiile în care numai decorurile și „măștile" se schimbă, omul nu evoluează semnificativ, iar ansamblul rămâne compus dintr-o serie anonimă de Mitică și Costică, de Lache, Mache, Tache, Pache, Sache sau Stasache, personaje perfect anonimizate, diferențiate, prin simplificare paronimică, numai prin litera inițială, marcând definitiv, ca și la Kafka (personajul cu nume doar o inițială: K.), disoluția totală a personajului.

La Caragiale, mai mult decât la oricare dintre contemporanii săi, se instituie o stranie coincidență între datele și aspectele banale ale realului și universul operei, ducând la disoluția granițelor între ficțiune și existența cotidiană. Cu alte cuvinte, personajele sale se desprind din real, evoluează în spațiul fictiv și se întorc în el, fiind ușor de recunoscut în cea mai banală realitate. Autorul însuși se simte dirijat de această magmă a cotidianului, controlat de forțele lui absurde, iraționale, având uneori momente de maximă revoltă („sunt amețit, nervii iritați – simt enorm și văd monstruos", „Grand Hôtel *Victoria Română*"), el fiind însă excepția exemplară în lumea stereotipă din ultima parte a secolului al XIX-lea.

Caragiale ocupă în spațiul literar românesc rolul unui novator de necontestat, ca promotor al dramei moderne, în spiritul în care aceasta se va dezvolta în întregul secol al XX-lea în literatura europeană, prin Gordon Craig, Fuchs, Meyerhold, Tairov și, fără îndoială, pe linia literaturii absurdului, prin urmașul său Eugen Ionescu. Modernitatea lui Caragiale mai rar surprinde pe cineva, fiind o evidență îndeobște demonstrată sau asumată, doar rareori evitată printr-o formulă mai puțin tranșantă, ambivalentă, de **clasic modern**. Deloc atinsă de caducitatea pe care i-o prevedea Eugen Lovinescu în „Mutația valorilor estetice", în chip surprinzător una dintre marile gafe ale ilustrului critic literar, opera lui Caragiale este o structură deschisă, de modern *avant la lettre*, de perpetuă, chiar incitantă actualitate, concentrând, firește, culmi ale tradiției, dar conținând și direcții neașteptat de moderne pentru evoluția literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

O SCRISOARE PIERDUTĂ

Piesa, unică în literatura română prin actualitatea perpetuă a conflictului şi prin calitatea comicului pe care îl degajă, apărea în anul 1884, fiind jucată pe scena Teatrului Naţional. Titlul comediei „O scrisoare pierdută" are o semnificaţie clară, desemnând „obiectul buclucaş" care generează conflictul şi declanşează acţiunea.

Acţiunea, structurată în patru acte, împărţită pe scene în nenumărate secvenţe, se desfăşoară în „capitala unui judeţ de munte", având ca obiectiv desemnarea, de către partidul de guvernământ, a unui candidat pentru Cameră, complicată însă din cauza intrigilor şi a luptelor dintre diversele grupuri de interese, subliniate prin bogate resurse ale **comicului de situaţie** şi ale **comicului de moravuri**. Gruparea dominantă – alcătuită din Zaharia Trahanache, „prezidentul Comitetului permanent" şi al diferitelor comitete şi comiţii conexe unei astfel de funcţii a unui şef local de partid, şi din Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului – ar opta pentru desemnarea lui Farfuridi, ins inexpresiv, plat şi lipsit de curaj. Pentru candidatură luptă însă, prin orice mijloace, cu o lipsă de scrupule tipică politicii de culise, şi avocatul Nae Caţavencu, director al ziarului „Răcnetul Carpaţilor", adept al curentului mai liberal al partidului, practicând arta şantajului, în speţă publicarea unui document compromiţător, o „scrisorică de amor" a prefectului Ştefan Tipătescu către Zoe Trahanache, „coana Joiţica", soţia „onorabilului" şi „stimabilului" şef de partid Zaharia Trahanache. Pierderea repetată a scrisorii, de către destinatar şi apoi de către şantajist, creează o **aglomerare de întâmplări comice** de mare savoare, la care participă, în scene bine distribuite, toate personajele. Lovitura de teatru vine către finalul piesei, când râvnita candidatură este atribuită altui candidat, trimis „de la centru", din Capitală, Agamemnon Dandanache, mai prost decât Farfuridi şi mai ticălos decât Caţavencu, învechit însă în tactica şi în arta şantajului, deţinător şi el al unei „arme politice", al unei scrisori compromiţătoare a unui personaj înalt, „nu spui ţine... persoană însemnată", „becher", pe care nu o înapoiază „andrisantului". El nu face asemenea „prostie", cum avea intenţia Caţavencu, după nominalizare, ci o pune la păstrare, „la loc sigur", întrucât „mai trebuie s-altdată... La un caz iar... pac la **Războiul**". Treburile murdare le fac în piesă personajele mărunte, în special poliţistul Ghiţă Pristanda, un fel de om de casă al cuplului Zoe-Tipătescu, dar drumul sinuos al scrisorii îl complică şi inocentul Cetăţean turmentat, executant, cu un automatism absolut, ca fost poştaş, al unui singur principiu: ca scrisoarea să ajungă la „andrisantul cu domiciliul cunoscut".

Pe acest traseu defilează figurile tipice ale unei lumi aflate într-o învălmăşeală continuă, se conturează conflicte care se năruie în derizoriu, se rostesc replici şi discursuri memorabile, ce au devenit, de-a lungul timpului, expresii definitorii ale unui **inimitabil comic de limbaj**. De altfel, nu atât actele săvârşite pe scenă rămân în mintea spectatorului, cât **formulele memorabile, ticurile, efectele comice, expresiile relevante** ale grotescului personajelor, ale demagogiei, servilismului, senilităţii încă active în politică. Toate acestea definesc protagoniştii mai mult decât faptele lor, chiar decât mişcarea scenică, deşi în cazul lui Caragiale aceasta are traiectorii ce ating desăvârşirea. Astfel, în actul I, memorabilă rămâne scena în care Pristanda prezintă, în faţa lui Tipătescu, printr-o numărătoare ilară, modul în care cele patruzeci şi patru de steaguri au fost distribuite în oraş: „două la prefectură [...] Două la primărie [...] Unul la şcoala de băieţi [...] Unul... la şcoala de fete [...] Două... la catrindală [...] Două la primărie, optspce, patru la şcoli, douăzeci şi patru,

Scanned with OKEN Scanner

două la catrindală la Sf. Niculae, treizeci [...] patruzeci şi patru, în cap... patruzeci şi patru...". Replicile lui Pristanda, rostite într-un automatism al unei viclenii specifice „misiei" sale, „Curat constituțional", „Curat mişel", „Curat murdar!", extrag însăşi esența personajului, incapabil să lege, în mod coerent, propoziții şi fraze.

Discuția dintre Tipătescu şi Ghiță Pristanda este edificatoare pentru tipologia personajului: polițistul este tipul **servitorului**, cu „grea misie" pe lângă prefect, dar cu „famelie mare, renumerație mică, după buget", pe care o compensează însă, prin bunăvoința stăpânului, cu mici „ciupeli" de la „onorabilul" Cațavencu sau chiar prin dubioasa afacere cu steagurile. Replicile sale urmează o anumită mecanică a gândirii, dar conțin şi viclenia simplistă a slujbaşului mărunt, care doreşte, cu orice preț, să rămână în grațiile şefului, executând „misiile" cele mai reprobabile. Una dintre acestea este acțiunea de spionaj chiar la domiciliul adversarului, avocatul Nae Cațavencu, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților", revistă în care intelectualii de felul lui Cațavencu, prin excelență **semidocți**, îşi expun în public mostrele de gândire politică. Dăscălimea întrunită „în păr" într-o casă de pe o stradă oarecare a acestui oraş provincial complotează, prin şantaj cu o „scrisorică" dobândită în împrejurări comice, pentru a-şi impune liderul în încrâncenata confruntare politică. **Comicul** acestei situații provine dintr-un complex de factori: personajele au un orizont redus, cu preocupări mărunte, jocul de cărți, stosul, semn al hazardului, pe care îl cultivă cu patimă, atmosfera infernală a locului, sugerată de fumul ce iese pe fereastră „ca de la vapor", în fine, participarea din umbră, de dincolo de fereastră, a lui Pristanda, la interceptarea „duşmanului", nimeni altul decât „dăscălimea, popa şi moflujii". Astfel, toți participanții la acțiune sunt nişte **comedianți**, regizori ai unei situații generatoare de râs, jocul pentru dobândirea puterii politice ilustrând chiar **comedia puterii**. **Comicul** rezidă, aici, din evoluția pe scenă a unor **personaje minore** care îşi asumă **roluri majore**, incompatibile cu propriile puteri.

În acelaşi registru minor, dar pe altă paralelă ierarhică, se situează şi stâlpii puterii sau aspiranții aflați în proximitatea acesteia, Trahanache, Agamiță Dandanache, Cațavencu, Farfuridi şi compania, debitând discursuri alambicate, pline de tautologii, de construcții imposibile, de nonsensuri, expresie elocventă a modului pueril în care toți aceştia concep societatea. Cu un aer de perfectă seriozitate, îşi regizează rolurile cu minuție, nesesizând **comicul propriei situații**. O dovadă în acest sens este, în primul rând, incapacitatea lui Trahanache de a-l bănui pe Tipătescu de o relație amoroasă cu propria soție, ceea ce duce la **comicul de moravuri** şi **de situație** care, alături de cel **de limbaj**, realizează **atmosfera ludică** a piesei. Trahanache joacă o comedie a automatismelor, adresându-se cu „onorabile" tuturor celor întâlniți, ascultând vorbele anodine ale politicienilor-comedieni, fără a câştiga nimic spiritual din această imensă avalanşă de vorbe. El este prezidentul tuturor „comitetelor şi comițiilor", „stâlpul local" al **partidului unic**, separat, când este cazul – mai ales în momente electorale –, în **opoziție** şi **putere**, cum de altfel afirma dramaturgul în altă operă: „pleacă-ai noştri, vin ai noştri". Numele acestui personaj sugerează moliciune, trahanaua însemnând „cocă moale". Pentru Zoe are un adevărat cult şi nici o dovadă, oricât de palpabilă, nu-i schimbă părerea admirativă despre consoarta sa. În fața unor evidențe neplăcute, mai ales în fața deciziilor iminente, Trahanache îşi găseşte refugiu în automatismele verbale, plasate cu insistență în dialog, „Ai puțintică răbdare, stimabile!" sau „Bine zice fi-meu de la facultate...".

Memorabilă este scena când Cațavencu îl cheamă pe Trahanache pentru a-i prezenta defăimătoarea situație în care este pus de consoarta lui şi de Tipătescu. Cuvintele de introducere, „venerabile – în sus, venerabile – în jos", sunt de o amabilitate aflată în

Scanned with OKEN Scanner

totală antiteză cu dureroasa şi calomnioasa prezentare a „docomentului". Dar acesta nu este crezut: deşi prefectul Tipătescu este tulburat „foarte", aflând de insolita dezvăluire publică a relaţiei sale cu Joiţica, Trahanache izbucneşte în râs, dând, prin lectura scrisorii, un efect comic şi mai mare întregii situaţii, intrigii comediei:

„Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara). Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aştept depeşi de la Bucureşti, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aştepta, prin urmare, şi vino tu (adică nevastă-mea, Joiţica), la cocoşelul tău (adică tu), care te adoră, ca totdeauna, şi te sărută de o mie de ori, Fănică...".

Nici măcar graba suspectă cu care Tipătescu trece de la un moment la altul, de la emoţie la furie, nu-i dă de gândit lui Trahanache, el rămânând un simulant perfect sau un incorigibil naiv, fără viaţă amoroasă, cu singura misiune de a regiza înlăturări de adversari politici şi de a păstra, în faţa urbei, o aparenţă de respectabilitate.

Întâlnirea lui Tipătescu cu „stimabilul" Caţavencu, de la sfârşitul actului al doilea, urmează aceeaşi logică a disimulării convenţionale şi a aparenţelor pline de sensuri ascunse, fără ca adversarii să fie intimidaţi unul de prezenţa celuilalt. Caţavencu este un personaj persuasiv, fructificând la maximum posibilitatea de a deveni om politic influent. Dacă asaltul asupra lui Trahanache nu duce la rezultate imediate, el continuă, caută verigile slabe, iar una dintre acestea trebuie să fie „coana Joiţica", prin ea ajungând în vârful piramidei, în care se află prefectul judeţului. Caţavencu este angajat total în această luptă, cu un singur scop: dobândirea unui loc de prestigiu în urbea natală, „în oraşul acesta de gogomani", în care, în mod ridicol, are convingerea că este „cel dintâi".

Pentru personajele lui Caragiale, singurul mijloc de parvenire este **cariera politică**. Modul în care îşi împlinesc acest ideal se dovedeşte deplorabil, Caţavencu triumfând prin absenţa bunului simţ, prin discurs bombastic, prin lipsă de scrupule şi printr-un manierism politic degradant. Caţavencu este personaj politic dintr-un spirit de conservare a propriei fiinţe: este mult mai uşor să te urci la tribună şi să cuvântezi despre un viitor neclar, de neînţeles, despre un ţel a cărui îndeplinire are actualitate şi astăzi: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire. [...] Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în ţara noastră! [...] Anglia-şi are faliţii săi, Franţa-şi are faliţii săi, până şi chiar Austria-şi are faliţii săi [...]. Numai noi să n-avem faliţii noştri!".

Inepţiile pe care le debitează aceste personaje în chip de maxime se ilustrează cel mai bine în discursul lui Farfuridi, a cărui gândire haotică ne poartă prin toate perioadele de avânt şi de luptă politică din istoria română modernă, falsificate până la ridicol din interese meschine: „la 21, daţi-mi voie [...], la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea şi la 84 şi 94, şi eţetera, întrucât ne priveşte... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă! [...] Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale...".

Discursul lui Farfuridi conţine o incoerenţă bine regizată de simţul comic şi acustic al lui Caragiale, definitorie şi în plan real pentru demagogia politică românească, aceea a ineficienţei totale, a zbaterii pe loc, într-un spaţiu diabolic, creat între cei doi termeni fatidici, „să se revizuiască" şi „să nu se schimbe nimic" sau, tot vorba marelui scriitor, „viceversa". Admirabilii luptători pe „tărâmul binelui" se refugiază total în lumea paradoxului: dacă se schimbă totul, atunci nu se va schimba nimic sau, dacă nu se schimbă nimic, atunci se va schimba totul, măcar pe ici, pe colo, „în punctele esenţiale". Chiar

Scanned with OKEN Scanner

Farfuridi, personaj politic evident oportunist, realizează că din acest cerc vicios nu se poate scăpa: „Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!". Pentru a-și asigura în continuare poziția, personajul este capabil chiar să accepte trădarea, dar cu o singură condiție: să o știe și el. În final rămân doar vorbele: contribuția politicianului român al vremii, așa cum îl vede Caragiale, la progres este doar elocvența și patetismul discursului. Cațavencu și Farfuridi au, de altfel, **aspirația discursului total**, rămas, din nefericire, o probă de ignoranță și de lipsă de instrucție.

Cum e firesc, în adunarea electorală ce are loc, conflictul dintre grupul lui Cațavencu, cel al dăscălimii, al „amploiaților", „iconomilor", și „stâlpii puterii" devine deschis, desfășurându-se pe ambele planuri, al discursurilor și al răfuielilor fizice. Pentru că atmosfera este de carnaval, mai intervine și poliția, care face arestări, îi „umflă" pe împricinați, pe cei aflați în adversitate cu puterea. Discursul lui Cațavencu nu este în esență diferit de al lui Farfuridi, dar conține mai multe cuvinte bombastice și o artă implicită a demagogiei fără limite. El reprezintă grupul „tânăr, inteligent și independent", în opoziție cu ramolismentul lui Trahanache, Farfuridi și Brânzovenescu, este „prea", este „foarte", este „ultra-progresist... liber-schimbist", vrea „progresul cu orice preț". Cațavencu are „tăria opiniunilor" sale, o aplicație în plan oratoric a șantajului practicat cu adversarii politici. Bucureștenii, cei din Capitală, sunt considerați de el „capitaliști", confuzie ridicolă de termeni, devenită comică în contextul de atunci, iar industria românească este „admirabilă", „sublimă", dar, culme a antitezei, „lipsește cu desăvârșire", de altfel ca și „munca, travaliul", care și ea, din nefericire, „nu se face deloc în țara noastră!". Prin **acumulare de nonsensuri**, prin **lipsă de logică**, discursul se acoperă de ridicol, devenind **comic** și **grotesc** în același timp: „[...] oricare țară își are faliții săi [...] Numai noi să n-avem faliții noștri!". Cațavencu vorbește despre o societate care nu există, cu o industrie iluzorie, iar acțiunile întreprinse de acești cățărători de profesie pe scara socială sunt de asemenea fictive. Cațavencu însuși nu ajunge la candidatura mult visată, rămânând să conducă, în chip slugarnic, campania de susținere a noului candidat, personaj impus de la centru, „vechi luptător de la 48", ramolit, dar care are viclenia necesară pentru a se descurca într-un astfel de mediu politic.

Dandanache este o altă variantă a lui Cațavencu, dar de alt calibru, mai învechit în ticăloșii, cu aceeași tehnică a șantajului, la alt nivel însă, mai înalt, cu același obiect, „o scrisorică de amor", pe care nu o înapoiază, ci o folosește ca garant al întregului său viitor politic. Eșecul lui Cațavencu nu este întâmplător: personajul este ținut în rezervă de regizorul întregului („asta nu-i cea din urmă Cameră!"), este rotit succesiv, trimis înapoi, după caz, în lada cu jucării, într-un joc în care nimeni nu pierde și nu câștigă, pentru că la sfârșit totul va fi retras cu grijă.

Singurul care nu știe acest adevăr, că totul este un joc, anticipându-l pe cel absurd din drama secolului XX, este **Cetățeanul turmentat**, poate cel mai autentic personaj din acest întreg bâlci politic. El nu-și dă seama pe ce lume se află, iar singura întrebare care îl preocupă este „eu pentru cine votez?". Este omul liber, natural, aflat în fața dreptului firesc de a alege, nealterat încă de jocul politic perfid al clasei lacome de putere. În „O scrisoare pierdută", el reprezintă, în mod simbolic, electoratul amețit, turmentat de vârtejul politic, astfel încât, până la urmă, nedeslușind subtilitățile teribile ale jocului, izbucnește cu sinceritate: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă...". Esențial pentru el este **sentimentul datoriei**, în virtutea căruia acționează de-a lungul întregii piese, identificându-se cu traseul scrisorii buclucașe, fiind **un** fel de **mesager**, **un Hermes degradat**, **într-un Olimp haotic**, având valoare în fața puternicilor zilei atâta timp cât este

Scanned with OKEN Scanner

purtătorul teribilei informații. Ca un om corect, având încă **o nealterată onestitate**, el trebuie să se asigure că scrisoarea găsită ajunge la „andrisantul" cunoscut. Înclinarea personajului către politică denotă, în propria gândire, fără îndoială, respectabilitate şi necesitatea de a opera pentru binele cetății. Cetățeanul turmentat este ameţit întotdeauna, simptomatic pentru cel ce, odată prins în mrejele jocului politic, nu-şi dă seama că de fapt, indiferent pe cine ar alege, nu se va schimba nimic niciodată. În fond, politica este un **joc închis**, la care participă o inutilă şi ocultă **galerie a puterii**; aici intră cine poate şi rămâne tot cine poate. Cetățeanul turmentat este însă întotdeauna absent ca prezență mentală: e prea onest ca să se folosească de scrisoare, după cum îl îndeamnă Cațavencu, şi prea ameţit pentru a mai pricepe cine este, până la urmă, noul ales, cu un nume aşa de ciudat, semnificativ, Agamemnon Dandanache.

În mod surprinzător, dar într-o perfectă simetrie a structurii dramatice, situat în partea cealaltă a oglinzii, închizând cercul în vârful ierarhiei sociale, Dandanache este un alt tip de **personaj turmentat**, a cărui soartă se leagă tot de o scrisoare pe care o foloseşte cu abilitate pentru favoruri personale, cu deosebirea că el nu o predă „andrisantului", prea cunoscut şi cu o putere politică prea mare. El este întruchiparea **ramolismentului avansat**, a **tembelismului total** într-un mediu social carnavalesc, o apariție peltică şi grotescă, ilustrată în special prin **comicul de limbaj**, care aici excelează printr-o neobişnuită aglomerare de **confuzii semantice** şi de logică, de **invenții onomatopeice** şi **deviații fonetice**. Dandanache nu poate desluşi, până la sfârşitul piesei, identitatea matrimonială a personajelor din triunghiul conjugal Trahanache-Zoe-Tipătescu, confundând mereu, într-o ironie enormă în ansamblul scenei respective, rolul celor doi bărbați față de „coana Joițica" şi funcțiile lor politice, numindu-i de altfel alternativ cu cele două apelative caracteristice sieşi, „neicusorule" şi „puicusorule". El se află într-o plutire continuă pe deasupra realității, într-o confuzie mentală absolută, în care se învolburează numai ecourile călătoriei, drumul „cu birza ținti postii, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca... Stii, m-a zdrunținat!... şi clopoțeii... îmi țiuie urechile...". Singurul fapt ce revine obsesiv, singura certitudine din această minte haotică este şantajul aflat la originea ascensiunii sale politice, proiectându-l la nesfârşit „în toate Camerele, cu toate partidele ca rumânul imparțial...". Remarcabilă este scena a XII-a din ultimul act al piesei, dintre Dandanache şi Trahanache, un cuplu de neuitat, primul decrepit, repetând de nenumărate ori întrebările, fără a putea înțelege cine ce este, celălalt ramolit şi naiv, neputând sesiza similitudinea şantajului cu cele două scrisori, dându-şi în finalul discuției fiecare calificativul potrivit: „TRAHANACHE: Nu-nțeleg. (Aparte.) E ameţit de drum... căruța... şi clopoțeii. DANDANACHE (aparte): E slab de tot prefectul, îi spui de două ori o istorie şi tot nu pricepe...".

Zoe Trahanache prezentată ca o distinsă femeie de societate, însă cu o viață secretă a cărei dezvăluire poate scandaliza urbea; speriată de şantajul lui Cațavencu, ea utilizează toate mijloacele pentru a-l convinge pe Tipătescu să accepte condițiile arivistului avocat, spunând: „Eu îl aleg, eu şi cu bărbatul meu!". Voluntară, ea îşi joacă propria comedie, cu o distribuție subterană a rolurilor, implicând personaje de pe întreaga scară ierarhică: Cațavencu, Tipătescu, Pristanda, Cetățeanul turmentat. Tipătescu este **prototipul seniorului medieval**, care nu acceptă să fie contrazis, voind să urce cât mai sus în ierarhia puterii. Definiția cea mai semnificativă a tipologiei sale o face Pristanda: „moşia, moşie, fonçtia fonçtie, coana Joițica, coana Joițica: trai neneaco, cu banii lui Trahanache [...] babachii". Cațavencu este **arivistul însetat de putere**, patronul unei publicații ultraradicale, prin care încearcă să-şi impună influența asupra celor din jur, afirmând că în „oraşul ăsta de gogomani" el este „cel dintâi". Scopurile sale politice, pentru care luptă cu orice mijloace,

Scanned with OKEN Scanner

sunt precise: „Ce vreau? ce vreau? Ştii bine ce vreau. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme... [...] Vreau... mandatul de deputat, iată ce vreau: nimic altceva!". Pristanda este **simplu** şi **prozaic**, încercând să se îmbogăţească pe căi necinstite, vrea să fie „scrofulos la datorie", foloseşte, cât poate, jargonul epocii, „catrindală", „renumeraţie", „famelie", „bampir". Ticul său verbal este unul singur, asociind, în mod automat, cuvântul „curat" mai multor adjective, producând mutaţii în însăşi ideea comicului.

Avalanşa cuvintelor generatoare de multiple şi neaşteptate sensuri comice porneşte chiar de la numele personajelor, generând, la Caragiale, un sugestiv şi suculent **comic de nume**. Aproape toţi actanţii au **nume definitorii**, evocatoare pentru trăsăturile dominante de caracter. Tipătescu, previzibil în reacţii, cam intempestiv, lipsit în genere de nuanţe, fixează un **tip rigid**, mai mult ideea de reprezentant al guvernului în teritoriu. Dandanache are un nume ciudat: se alătură două cuvinte asociate în mod şocant, Dandanache provenind de la „dandana", care înseamnă „belea, bucluc, încurcătură", şi Agamemnon, un nume pretenţios, pompos, mitic, numele eroului grec venit cu oastea aheilor să o elibereze pe Elena din Troia. Şi celelalte personaje au nume semnificative, care angajează, prin inventivitatea lor, şi resursele **comicului de limbaj**: Caţavencu sugerează limbuţia, beţia de cuvinte (de la **caţă** = „persoană cicălitoare") sau caracterul duplicitar (**caţaveică** = „haină cu două feţe"); Pristanda are numele unui dans moldovenesc, poliţistul jucând după cum bate vântul politic; „trahanaua" este o cocă moale; Farfuridi şi Brânzovenescu au nume cu rezonanţe culinare, alcătuind un cuplu complementar, justificat în cuprinsul comediei: sunt membri marcanţi ai partidului şi îl apără cu fanatism de sciziune, chiar prin transmiterea la Comitetul central a unei telegrame pe care o dau „anonimă".

Scena finală încheie piesa într-o atmosferă de împăcare a tuturor: Caţavencu, deocamdată potolit în ambiţiile sale politice, admis totuşi în cercurile potente ale partidului („Şi aşa zi, ai? d-ai noştri, stimabile? bravos! mă bucur", decide Trahanache), prezidează banchetul, iar Pristanda strigă în entuziasmul general: „Curat constituţional!". Într-o astfel de societate, „fără moral şi fără principii", după cum se exprimă Trahanache, totul este „să ai puţintică răbdare", adică să aştepţi să se întâmple ceva, chiar dacă totul este repetabil, traiectoriile putând, cu puţin noroc, să se modifice favorabil. Este ceea ce se întâmplă la nesfârşit, până astăzi, personajele lui Caragiale fiind într-o aşteptare ce le face mereu contemporane, uşor de recunoscut în jur, oricând nesfârşita comedie a existenţei lor putând să o ia de la început.

PRISTANDA. Treburile murdare le fac în piesă personajele secundare, mărunte, reprezentate aici de poliţistul Ghiţă Pristanda, un fel de om de casă al cuplului Zoe-Tipătescu, ale cărui trăsături se reliefează prin toate mijloacele de caracterizare, directă şi indirectă. În primul rând, Pristanda se autocaracterizează „scrofulos la datorie", „zi şi noapte la datorie", ca om „de credinţă", devotat cu totul lui Tipătescu. El îşi caracterizează singur funcţia de poliţist, „grea misie, misia de poliţai", având „famelie mare, renumeraţie mică, după buget", justificând astfel micile matrapazlâcuri, prin cuvintele soţiei sale: „Ghiţă, pupă-l în bot şi papă-i tot, că sătulul nu crede la ăl flămând.".

Ghiţă este caracterizat în mod direct şi de prefect, care îl consideră un funcţionar „cu tragere de inimă", căruia îi mai trece cu vederea faptul că în unele afaceri, ca aceea cu steagurile, a tras „frumuşel condeiul", afirmaţie cu care poliţistul este de altfel de acord, răspunzând printr-un automatism: „Curat condei!". Împotriva lui Caţavencu Pristanda ia cele mai aspre măsuri poliţieneşti, îl arestează, îi percheziţionează casa, scoţându-i duşumelele şi destupându-i

Scanned with OKEN Scanner

„urloaiele sobei". Acesta însă îl consideră numai un instrument al puterii, într-un „stat constituțional" fiind de vină, după opinia lui, „nu brațul care lovește", ci „voința care ordonă".

Mijloacele de caracterizare indirectă sunt mai bogat ilustrate prin scenele care îl prezintă pe Pristanda în acțiune și prin comicul de limbaj și de situație pe care acestea îl degajă. Astfel, în actul I, memorabilă este scena în care Pristanda prezintă, în fața lui Tipătescu, printr-o numărătoare hilară, modul în care cele patruzeci și patru de steaguri au fost distribuite în oraș: „două la prefectură[...], Două la primărie[...] Unul la școala de băieți[...] Unul... la școala de fete[...] Două... la catrindală[...] Două la primărie, optspce, patru la școli, douăzeci și patru, două la catrindală la Sf. Niculae, treizeci[...] patruzeci și patru, în cap... patruzeci și patru...". Replicile lui Pristanda, rostite într-un automatism al unei viclenii specifice „misiei" sale, „Curat constituțional", „Curat mișel", „Curat murdar!", extrag însăși esența personajului, incapabil să lege, în mod coerent, propoziții și fraze, dar apărând și justificând prin acestea, cu viclenie, interesele proprii.

Discuția dintre Tipătescu și Ghiță Pristanda este edificatoare atât pentru comicul de situație și de limbaj, cât și pentru mijloacele de caracterizare a personajului. Polițistul este tipul servitorului, cu „grea misie" pe lângă prefect, cu „famelie mare, renumerație mică, după buget", pe care o compensează însă, prin bunăvoința stăpânului, cu mici „ciupeli" de la „onorabilul" Cațavencu sau chiar prin dubioasa afacere cu steagurile. Replicile sale urmează o anumită mecanică a gândirii, dar conțin și viclenia simplistă a slujbașului mărunt, care dorește, cu orice preț, să rămână în grațiile șefului, executând „misiile" cele mai reprobabile.

Una dintre acestea este acțiunea de spionaj chiar la domiciliul adversarului, avocatul Nae Cațavencu. Dăscălimea întrunită „în păr" într-o casă de pe o stradă oarecare a acestui oraș provincial complotează, prin șantaj cu o „scrisorică" dobândită în împrejurări obscure, pentru a-și impune liderul în încrâncenata confruntare politică. Comicul rezidă, aici, din evoluția pe scenă a unor personaje minore care își asumă roluri majore, incompatibile cu propriile puteri.

Pristanda are însă, față de Cațavencu, o atitudine duplicitară, îndeplinind misiuni ingrate („Curat violare de domiciliu! da' umflați-l!"), dar manifestându-se și cu o umilință prefăcută, întrucât vede în el un posibil prefect („Straşnic prefect ar fi acesta!"), pe care l-ar sluji cu acelaşi servilism. Este deci un personaj duplicitar, cum îl arată și numele, „pristanda" fiind denumirea unui dans moldovenesc, polițistul jucând, așadar, după cum bate vântul politic.

În galeria de personaje semnificative ale comediei, Pristanda are locul său distinct, marcat și prin scena finală, când strigă în entuziasmul general: „Curat constituțional!", definind, prin automatismul său caracteristic, o întreagă societate, „fără moral și fără prințipuri", într-o nesfârșită comedie a existenței.

TRAHANACHE. Personaj principal, cu un rol hotărâtor în evoluția conflictului comediei, trăsăturile lui Trahanache sunt relevate prin multiple aspecte de caracterizare directă și indirectă. El este unul din „stâlpii puterii" locale, caracterizat în mod direct de Caragiale prin funcțiile sale în numeroase „comitete și comiții" sau de către majoritatea personajelor, printr-o formulă consacrată, „venerabilul neica Zaharia" sau „venerabilul domn Trahanache". Cu un nume definitoriu, care îl caracterizează în mod direct, „trahana" însemnând „cocă moale, ușor de modelat", Trahanache este tipul încornoratului simpatic, care își acceptă condiția în numele prieteniei și al intereselor politice. „Eu n-am prefect! eu am prietin!", spune el despre Tipătescu, refuzând să dea crezare „docomentului" compromițător prezentat de Cațavencu, scrisoarea buclucașă de amor, pe care o consideră o „plastografie".

Caracterizat în mod indirect prin toate acțiunile și vorbele sale, Trahanache se arată un personaj conștient că trăiește într-o lume a cărei regulă esențială este păstrarea aparențelor, vădită în primul rând în incapacitatea lui de a-l bănui pe Tipătescu de o relație amoroasă cu Zoe, ceea ce duce la comicul de moravuri și de situație, care, alături de cel de limbaj, realizează structura ludică a piesei.

Scanned with OKEN Scanner

Memorabilă este împrejurarea când Caţavencu îl cheamă pe Trahanache pentru a-i prezenta defăimătoarea situaţie în care este pus de consoarta lui şi de Tipătescu. Cuvintele de introducere, „venerabile – în sus, venerabile – în jos", sunt de o amabilitate aflată în totală antiteză cu dureroasa şi calomnioasa prezentare a „docomentului" către teribilul moş. Dar acesta nu este crezut: deşi prefectul Tipătescu este tulburat „foarte", aflând de insolita dezvăluire publică a relaţiei sale cu Joiţica, Trahanache izbucneşte în râs cu seninătate, dând, prin lectura scrisorii, un efect comic şi mai mare întregii situaţii, intrigii comediei: „Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara). Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aştept depeşi de la Bucureşti, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aştepta, prin urmare, şi vino tu (adică nevastă-mea, Joiţica), la cocoşelul tău (adică tu), care te adoră, ca totdeauna, şi te sărută de o mie de ori, Fănică...". Nici măcar graba suspectă cu care Tipătescu trece de la un moment la altul, de la emoţie la furie, nu-i dă de gândit lui Trahanache, el rămânând un simulant perfect sau un incorigibil naiv, fără viaţă amoroasă, cu singura misiune de a regiza numai înlăturări de adversari politici şi de a păstra, în faţa urbei, o aparenţă de respectabilitate.

Pentru a-şi menţine autoritatea politică şi a aplana conflictele din partid, Trahanache joacă o comedie a automatismelor, adresându-se cu „onorabile" tuturor celor întâlniţi, ascultând vorbele anodine ale politicienilor-comedieni, fără a câştiga nimic spiritual din această imensă avalanşă a vorbelor. El este prezidentul tuturor „comitetelor şi comiţiilor", „stâlpul local" al partidului unic, separat, când este cazul, mai ales în momente electorale, în opoziţie şi putere, cum de altfel afirma dramaturgul în altă operă: „pleacă-ai noştri, vin ai noştri". Pentru Zoe are un adevărat cult şi nicio dovadă, oricât de palpabilă, nu-i schimbă părerea admirativă despre consoarta sa. Refugiul lui Trahanache din faţa unor evidenţe neplăcute, mai ales din faţa deciziilor iminente, se face prin automatismele verbale, plasate cu insistenţă în dialog, „Ai puţintică răbdare, stimabile!" sau „Bine zice fi-meu de la facultate...".

Într-o astfel de societate, „fără moral şi fără prinţipuri", după cum se exprimă Trahanache, totul este „să ai puţintică răbdare", adică să aştepţi să se întâmple ceva, chiar dacă totul este repetabil, traiectoriile putând, cu puţin noroc, să se modifice favorabil. Este ceea ce se întâmplă la nesfârşit, până astăzi, personajele lui Caragiale fiind într-o aşteptare ce le face mereu contemporane, uşor de recunoscut în jur, oricând nesfârşita comedie a existenţei lor putând să o ia de la început.

FARFURIDI. Cuplul Farfuridi – Brânzovenescu se descalifică mai întâi prin conotaţiile culinare ale numelor şi prin expresiile conexe (nici nu fac de altfel „mare brânză" prin acţiunile lor). Comportamentul lor ia uneori aspect de cuplu absurd în manifestări, fiindu-le caracteristice automatismele verbale, mişcarea în cerc, inacţiunea („am, n-am înfăţişare, la douăsprece trecute fix mă duc la tribunal!..."), incoerenţa verbală şi de acţiune, nonsensul discursiv şi existenţial.

Inepţiile pe care le debitează aceste personaje în chip de maxime se ilustrează cel mai bine în discursul lui Farfuridi, a cărui gândire haotică ne poartă prin toate perioadele de avânt şi de luptă politică din istoria română modernă, falsificate până la ridicol din interese meschine: „la 21, daţi-mi voie[...] la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea şi la 84 şi 94, şi eţetera, întrucât ne priveşte... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă![...] Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale...".

Discursul lui Farfuridi este mijlocul cel mai convingător şi mai expresiv de caracterizare indirectă a personajului. Frazele rostite în ambianţa ostilă a adunării electorale relevă o incoerenţă bine regizată de simţul comic şi acustic al lui Caragiale, definitorie şi în plan real pentru demagogia politică românească, aceea a ineficienţei totale, a zbaterii pe loc, într-un spaţiu diabolic, creat între cei doi termeni fatidici, „să se revizuiască" şi „să nu se schimbe nimic" sau, tot vorba marelui scriitor, „viceversa". Admirabilii luptători pe „tărâmul binelui" se

Scanned with OKEN Scanner

refugiază total în lumea paradoxului: dacă se schimbă totul, atunci nu se va schimba nimic sau, dacă nu se schimbă nimic, atunci se va schimba totul, măcar pe ici, pe colo, „în punctele esențiale". Chiar Farfuridi, personaj politic evident oportunist, realizează că din acest cerc vicios nu se poate scăpa: „Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!". Pentru a-și asigura în continuare poziția, personajul este capabil chiar să accepte trădarea, dar cu o singură condiție: să o știe și el. În final rămân doar vorbele: contribuția politicianului român al vremii, așa cum îl vede Caragiale, la progres e reprezentată doar de elocvența și patetismul discursului. Cațavencu și Farfuridi au, de altfel, aspirația discursului total, rămas, din nefericire, o probă sublimă de ignoranță și de lipsă de instrucție.

Discursul lui Farfuridi, care se vrea, datorită împrejurărilor, convingător și expresiv, descalifică, până în final, personajul, fiind, în registru comic, un model al demagogiei politicianiste, lipsită de subiecte notabile și de soluții salvatoare pentru țară, dar plină de o vervă aparentă și de incoerență, de o „mare trăncăneală", definitorie pentru universul caragialian.

Farfuridi încearcă să dea discursului său importanță și solemnitate, apelând la întreaga recuzită a stilului oratoric, cu pauze, crede el, de efect, menite să creeze momente de așteptare. Monologul, împletit cu didascalii sugestive, este un mijloc elocvent de caracterizare indirectă. În mod aparent, personajul își cere voie să continue („Dați-mi voie!"), „gustă din paharul cu apă" și reia discuția din momentul de grație „una-mie-opt-sute-două-zeci-și-unu... fix", succesiunea istorică părând să fie, pe lângă tema demagogică a trecutului plin de glorie, un suport logic pentru coerența discursului, nici pe aceasta neputând totuși să o respecte. De altfel, cea mai mare parte a perorației sale este o înșiruire de momente istorice, invocarea unora dintre ele prilejuind, în hazul audienței, erori de ordin istoric și definiții hilare („Când zicem dar 64, zicem plebicist, când zicem plebicist, zicem 64...") sau afirmații greu de dovedit („toate popoarele au un 64 al lor...").

Incoerența discursului se amplifică prin intervenția unor voci din sală, care cer, dat fiind „anul de grație 1883", ca „prezidentul" Trahanache să-l cheme „pe onorabilul orator la cestiune". De aceea, cea mai importantă „cestiune" a discursului lui Farfuridi, de mare efect preconizat pentru un final triumfător, este problema „revizuirii constituției" și a legii electorale. Incoerența discursului este pe măsura importanței „cestiunii", care îl depășește cu totul pe orator, prima sacrificată fiind ordinea temporală a evenimentelor. De revizuirea constituției „atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării", iar cronologia evenimentelor, în raport cu o Europă la care se face obsesiv referire, se spulberă într-o înșiruire haotică: „pentru ca Europa cu un moment mai nainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă (se încurcă și asudă mai tare) ... precum – dați-mi voie – (se șterge) precum la 21, dați-mi voie (se șterge), la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea și la 84 și la 94, și ețetera, întrucât ne privește... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă!"

Concluzia discursului culminează într-o mostră memorabilă de nonsens: „Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 1)

Ex. 4/ p. 200. Precizați rolul în piesă al Cetățeanului turmentat. Aveți în vedere cele două sensuri ale adjectivului *„turmentat"*: amețit, beat; dezorientat, confuz.

Cetățeanul turmentat invocă, la modul inocent, complicitatea la evenimente istorice importante din viața țării. „11 fevruarie" trimite la lovitura de stat de la 11 februarie 1866, soldată cu abdicarea domnitorului Alexandru Ioan Cuza și aducerea în scaunul țării a unui

Scanned with OKEN Scanner

domn străin. La această „rivuluție" face probabil referire și conul Leonida în conversația cu Efimița, consoarta sa. Participarea la „rivuluție" conferă, ca totdeauna, drepturi și privilegii politice, prin care e posibil să fi ieșit pe scena politică personaje precum Zaharia Trahanache sau Agamemnon Dandanache (acesta apare chiar mai dinainte, „de la patuzsopt... luptă, luptă și dă-i, și dă-i și luptă..."). Referirea Cetățeanului turmentat la „conul Zaharia" este însă, în acest caz, total dezinteresată, fiindcă el, „apropitar" fiind, nu vrea nimic de la clasa politică, numai, cu ocazia alegerilor, să știe numele candidatului: „Ce vreau eu, bine vreau. Eu am o vorbă: o mie de ani pace! [...] Eu... pentru cine votez?", iar, la o adică, **turmentat** de jocurile politice pe care nu le înțelege sau cărora chiar le cade victimă, izbucnește: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba pe poftă...".

Singurul conflict, aparent minor, dar esențial în desfășurarea acțiunii, pe care îl angajează Cetățeanul turmentat în piesă este cu demagogul Cațavencu. Furându-i scrisoarea, pretendentul la deputăție îl împiedică să-și îndeplinească datoria cetățenească, rămasă ca un reflex profesional de când era poștaș, de a duce scrisoarea „andrisantului" cunoscut. Neputându-l corupe cu zece poli, Cațavencu a speculat înclinația acestuia către băutură și, „dă-i cu bere... dă-i cu vin", îi fură scrisoarea, provocând intriga și întregul șir de peripeții din „O scrisoare pierdută".

Personaj de un comic savuros, Cetățeanul turmentat apare în toate momentele tensionate ale acțiunii, luându-și revanșa în registru ironic asupra păcălitorului. De pildă, Cetățeanul turmentat parafrazează și trimite în derizoriu finalul discursului lui Cațavencu, reluând, printre sughițuri, termenii neologici din conținutul acestuia: „CETĂȚEANUL (*șoviind*): Cioclopedică! (*Sughite.*) Comportativă! (*Sughite.*) Iconomie! (*Sughite.*) Soțietate care va să zică... (*Râsete și rumoare mare.*)". În ultimul act, *„foarte bine dispus"*, aducând scrisoarea Zoei, deci „andrisantului cunoscut", Cetățeanul îl ironizează pe Nae Cațavencu („O scrisoare, da domnule Nae... Nu mai mergem la o țuică?..."), ba chiar îl umilește, Zoe obligându-l pe Cațavencu să-i scrie numele noului candidat, Agamiță Dandanache, pe care alegătorul conștiincios îl aștepta de atâta vreme, primind în sfârșit răspuns la întrebarea sa esențială și unică: „Eu... pentru cine votez?".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (SIGMA)

Ex. 8/ p. 185. Completați tabloul următor cu amănunte selectate din primul act: „Dacă ne menținem în zona centrală, știm că vom trece pe lângă casa lui Cațavencu (unde se află și redacția ziarului «Răcnetul Carpaților»), după care, în puncte succesive, vom afla Școala de băieți, Școala de fete, spitalul și «catrindala» Sfântul Nicolae. Nu departe trebuie să fie tribunalul, telegraful și, în certă apropiere, «Hârdăul lui Petrache», închisoarea. Până la moșia Zăvoiul de la marginea orașului, trebuie să întâlnim ulița comercială a lipscanilor, unde află Zoe despre afișul amenințător al lui Cațavencu, și neapărat câteva cârciumi, stațiile firești ale Cetățeanului turmentat. Orașul este luminat seara de felinare, străbătut de câteva birje și cunoaște apariția a cel puțin două ziare locale." (V. Mândra, „Istoria literaturii dramatice românești", I).

Indicațiile scenice conturează tabloul unui târg provincial, un orășel „pe un fundal de dealuri", în care patimile politice se dezlănțuie din când în când, parcă pentru a întrerupe o monotonie acaparantă. E o lume închisă în ea însăși, lipsită de orizont, aplatizată de interese meschine, în care evenimentele mărunte devin conflicte mărețe ale unei epopei cotidiene ce se prăbușește perpetuu în derizoriu. E o lume burgheză în devenire, imitativă până la snobism, acaparând cu asiduitate viața publică, pentru a-i imprima aceeași lentoare lipsită de eficiență și de progres, o lume a vorbei dilatate până la

Scanned with OKEN Scanner

verbiaj, a „marii trăncăneli" şi nu a faptei. Personajele au încă din acest moment istoric obsesia Europei, dar nu găsesc nici o cale eficientă către aceasta, pierzându-şi vremea cu flecăreli inutile şi intrigi mărunte, cu deznodământ tragicomic. Timpul trece aici lent, într-o liniște aparentă, numai avatarurile electorale desfăşurându-se în forme identice, repetabile. Într-un astfel de târg mic, lipsit de freamătul metropolei, se ştie tot despre toți, iar micile secrete, pe care numai soțul încornorat nu le află, devin intrigă de epopee tragicomică.

Trahanache, Tipătescu, Zoe, Caţavencu sunt personaje-tip ale unei lumi închise în ea însăşi, incapabilă să se angajeze într-o intrigă majoră, diferită de exasperanta banalitate a vieții. Singura brumă de civilizație este dată de apariția ziarelor locale şi a lămpilor stradale, un lux pentru vremurile acelea. Personajele se vor înscrie în acelaşi automatism al gesturilor inutile, gen Farfuridi, „am, n-am înfățişare, la douăsprece trecute fix mă duc la tribunal!...", fapt subliniat de altfel de V. Mândra în continuarea citatului de mai sus: „În decorul acestei urbe descifrăm orarul unei zile deosebit de active. La opt şi jumătate, Zaharia Trahanache, abia sculat din somn, nu-şi băuse cafeaua încă. Între orele nouă jumătate şi zece, Nae Caţavencu primeşte vizite simandicoase la redacția «Răcnetului». A sosit ora 10 fix. Farfuridi merge la târg. Pe la orele 11, când avocatul se întoarce acasă, Pristanda traversează oraşul în birjă, iar Zoe este văzută intrând la Caţavencu. După o vizită împreună cu Brânzovenescu la prefect, Farfuridi se grăbeşte la «12 trecute fix», spre tribunal, ora «înfățişărilor». Seara este întrunire în sala primăriei, iar după întrunire, «preferanță» la Trahanache acasă. Toate aceste date nu cuprind situațiile care compun acțiunea propriu-zisă a piesei. Tabloul geografic şi programul-orar al oraşului se desenează pe nervura exterioară a comediei, întemeindu-se mai ales pe aportul situațiilor narate.".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (EDP)

Ex. 7/ p. 183. Revedeți momentul intrării în scenă a lui Agamiță Dandanache. Cum apreciați soluția dramaturgică aleasă de Caragiale prin introducerea acestui personaj?

Gângavul şi decrepitul Dandanache îşi construieşte o imagine proprie perfectă, de erou politic imbatabil, de personaj care face față oricărei situații. Pentru el, şantajul este un mijloc scuzabil, inocent machiavelic, postul de deputat fiind o răsplată firească pentru un vechi luptător de la „patuzsopt". Istoria țării de la această dată memorabilă se confundă cu propria-i devenire, „luptă, luptă şi dă-i, şi dă-i şi luptă", „în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumânul imparțial...". Narcisismul lui Dandanache, care în toate împrejurările se vede numai pe sine, constă tocmai în această privire admirativă asupra propriei munci de şantaj, care înlătură pericolul de a rămâne „pe dinafară... fără coledzi!...".

Ex. 9/ p. 183. Pornind de la observațiile din studiul lui G. Ibrăileanu, „Numele proprii în opera comică a lui Caragiale", spuneți cum găsiți voi astăzi onomastica aleasă de autor acum 120 de ani.

În perimetrul restrâns al orăşelului de provincie, numele personajelor sunt mai semnificative decât în spațiul anonimizant al metropolei, fiind, se presupune, ca în orice comunitate închisă, rezultatul unei observații îndelungate a semenilor. Numele devine astfel o emblemă a personalității şi, fără îndoială, a funcției sociale, simpla lui rostire comunicând semnificații legate de trăsăturile dominante, vizualizând personajul în acțiune. Observații asupra numelor caragialiene s-au făcut de multe ori, cu o acuitate critică remarcabilă, iar simpla lor reluare are aici un scop prioritar didactic, fiind evidențiate mai

Scanned with OKEN Scanner

mult ca instrumente de caracterizare a personajelor. Trahanache, trimițând la trahana, „cocă moale", exprimă trăsătura esențială a personajului, temporizarea, determinată de încetineala în mișcări și în gândire, manifestată și prin celebrul tic verbal „ai puțintică răbdare". Acestea exteriorizează însă un mod de manifestare specific persoanelor în vârstă, „ticăite", cu un început de ramolisment, cauză de altfel și a triunghiului conjugal care constituie intriga latentă a piesei.

Cuplul Farfuridi-Brânzovenescu se descalifică mai întâi prin conotațiile culinare ale numelor și prin expresiile conexe. Comportamentul lor ia uneori aspect de cuplu urmuzian, fiindu-le caracteristice automatismele verbale, mișcarea în cerc, inacțiunea („am, n-am treabă..."), incoerența verbală și acțională, nonsensul discursiv și existențial.

Cațavencu este însă tipul omului de acțiune, insistent până la exasperare în plan practic și verbal, reprezentând noua generație a partidului, nerăbdătoare, care își cere dreptul la existență politică. Numele personajului, cu sugestii etimologice multiple, ilustrează tipul demagogului insinuant și agresiv, fie că luăm în discuție termenul „cațaveică", haină croită uneori cu două fețe, fie „cață", cuvânt care imită strigătul cotofenei, existând chiar un omonim cu sensul „persoană rea și cicălitoare". E o sumă de sensuri concentrate asupra unui personaj ce forțează limitele demagogiei, infernal prin modul de constituire a discursului și prin pretențiile sale nejustificate.

Agamiță Dandanache completează triunghiul candidaților la deputăție, fiind o sinteză de trăsături negative, cu mari efecte comice, întâlnite la cei doi: o ticăloșie permanentizată prin utilizarea la nesfârșit a șantajului, pe care Cațavencu l-ar fi folosit numai pasager, și o prostie fără seamăn, depășind cu mult ramolismentul și incoerența verbală a lui Farfuridi. El reprezintă și soluția neobișnuită a rezolvării de către Caragiale a conflictului, printr-un al treilea personaj, „dandanaua" creată prin numirea, drept candidat, a unui personaj de la centru. Dandanache, în ciuda faptului că este un **erou decăzut**, prin ramolisment avansat, de la stadiul de Agamemnon la acela de Agamiță, menține într-o stare perpetuă de nesiguranță și dezechilibru problema candidaturii pentru Cameră, scrisoarea „becherului", pe care nu o restituie niciodată, putând fi publicată oricând, „la un caz iar... pac! la «Răsboiul»".

„O dată cu apariția lui Dandanache – spune V. Mândra –, situația de farsă capătă un luciu cinic, subliniat și prin cretinitatea agresivă a personajului. [...] După ultima cădere a cortinei, impresia finală nu conduce la refacerea armoniei universului, căci amoralul Dandanache stă la pândă, gata oricând să-și publice «arma politică» la «Războiul». Prin elaborarea savantă a decalajului dintre schema farsei și dezvăluirea, provocată de apariția scrisorii secundare, a unui dezechilibru incurabil, se conturează spirala unei deveniri negative, într-o lume contaminată de o maladie ireversibilă."

Ex. 12/ p. 183. Ce rol au indicațiile de scenă (didascaliile) în conturarea personajelor. Transcrieți Scena IX din Actul II sub formă unei narațiuni în proză, utilizând indicațiile de regie date de autor.

Didascaliile au, de regulă, un rol important în construcția textului dramatic. Cei mai mulți dintre scriitori au întregit universul operei dramatice prin indicații scenice detaliate, care anticipează semnificații profunde, în teatrul absurdului multe completând sensul de parabolă al întregului.

Scena IX din actul II din „O scrisoare pierdută" e precedată de bogate indicații despre decor și ambianță, care descriu apariția lui Tipătescu *„a apărut în dreapta cu aerul încruntat și pumnii încleștați, a stat în ușe, a mers apoi liniștit la ușa din fund, măsurând din ochi pe Cațavencu, și s-a oprit în fund un moment: aparte"*. Confruntarea este cu demagogul Cațavencu, iar gesturile lui Tipătescu simulează furia: *„care a bătut din călcâi cu impacientă,*

Scanned with OKEN Scanner

coboară încet, rar și cu dinții strânși. Vorbele lui Tipătescu sunt în registrul amabil, prefăcut: „Iubite și stimate d-le Cațavencu, nu înțeleg pentru ce între doi bărbați, cu oarecare pretenție de seriozitate, să mai încapă astfel de meșteșuguri și rafinării de maniere, astfel de tirade distilate, când situația lor e așa de limpede... Eu sunt un om căruia-i place să joace pe față... Să-mi dai voie să-ți spui ceva...".

După regulile discursului, vorbitorul ar trebui să se afle la **peroraţie**, în momentul reluării sintetice a argumentelor inițiale pentru a impresiona auditoriul. Prestația anterioară pare să fi fost însă tot lamentabilă, într-o atmosferă în care sala nu poate fi stăpânită nici prin intervenția impozanților membri ai prezidiului. Prin didascalii se realizează caracterizarea indirectă și se completează portretele personajelor, prin consemnarea mijloacelor de comunicare nonverbală (jocul de scenă, gestica, mimica personajelor, elementele de atmosferă etc.). În finalul discursului, într-o tiradă de o incoerență sublimă ca efect estetic, didascaliile se aglomerează pe măsura precipitării oratorului.

De fapt, Tipătescu este aproape „gata să izbucnească", nevoind însă a-l alege pe Cațavencu: „Și dacă nu voi? – zi că nu voi să te aleg?...". Doar Zoe este descrisă ca având mai mult calm, „rugându-l frumos" pe Tipătescu să cedeze. Dar Tipătescu este prea enervat, „nemaiputând lupta și sculându-se".

Didascaliile nuanțează așadar cadrul desfășurării acțiunii, consemnând comportamentul nonverbal al actanților, foarte semnificativ la cele mai multe dintre personajele lui Caragiale. Trahanache „clopoțește" continuu pentru a-și impune părerea, Farfuridi este extenuat în lupta cu un discurs care îl îndreaptă spre neant, Cațavencu repetă în mod stereotip clișee ale gândirii politicianiste de pretutindeni și dintotdeauna.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 1/ p. 190. Comparativ cu celelalte piese caragialiene, comicul de situație pare să fie mai puțin exploatat în „O scrisoare pierdută". Adesea, situații caraghioase prin ele însele sunt folosite de către autor pentru a pune în lumină comportamentul personajelor, fiind astfel orientate către comicul de caractere. Urmăriți și discutați, sub acest aspect, cum decurge întâlnirea neprevăzută dintre Cațavencu și Tipătescu, în Actul II, Scena IX.

Cațavencu și Tipătescu sunt două personaje antagoniste, cu interese bine definite, care își scot la iveală atuurile, posibilitățile de a-și impune propriile dorințe. În scena amintită predomină **comicul de caractere**, deși acesta se reflectă și în **comicul de situație** și în cel **de limbaj**, toate având puncte de convergență în conflictul deschis, acut dintre cele două personaje.

Întâlnirea dintre cei doi este neașteptată, în debutul scenei Tipătescu rostind un aparte relevant, „Ține-mă, Doamne!", și străduindu-se tot timpul să-și mențină calmul. Între personaje începe, într-un crescendo al încordării, un joc rafinat de intenții, chiar cu formule protocolare („Iubite și stimabile d-le Cațavencu", „onorabile domn"), cu „tirade distilate", cu neînțelegeri jucate asupra scopului întâlnirii, cu negocieri de un comic irezistibil, naufragiate într-un conflict violent, în care sunt abandonate toate manierele invocate până atunci:

„TIPĂTESCU (*izbucnind*): «Mizerabile! (*Cațavencu face un pas înapoi*). Canalie neruşinată! Nu știu ce mă ține să nu-ți zdrobesc capul. *(Se repede, ia un baston de lângă perete și se întoarce turbat către Cațavencu.)* Mișelule! trebuie să-mi dai aci scrisoarea, trebuie să-mi spui unde e scrisoarea... ori te ucid ca pe un câine!»". Reacția lui Cațavencu este cea a unui om speriat de moarte: „Ajutor! Săriți! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!".

Scanned with OKEN Scanner

Addenda

Eugen Lovinescu

„Caragiale rămâne, aşadar, singurul nostru dramaturg care a dat eroilor actele stării civile. Tot teatrul de dinainte şi după dânsul – afară de foarte puţine excepţii – e un teatru de iluzii scenice, de ficţiuni dramatice. Nimeni n-a creat viaţă, nimeni n-a aruncat în circulaţie realităţi. Caragiale ne-a înmulţit populaţia cu un număr de cetăţeni, expresii ale mentalităţii unei pături sociale într-o anumită epocă. Pentru a da viaţă acestor «tipuri», el a trebuit să-i facă să vorbească în felul lor, potrivind forma fondului, plăsmuind pe de-a-ntregul o limbă specială, inestetică şi trivială, dar plină de realitate trăită, o limbă necunoscută literar până la dânsul. După cum Eminescu a adus o nouă limbă poetică, o armonie proprie, un număr de imagini şi de expresii ce au intrat în rostirea poetică, tot aşa şi Caragiale a întrebuinţat o limbă a sa, monstruoasă dar plină de sevă, vie, o culegere de locuţii ajunse legendare, de glume curente; «caragializăm», astfel, fără voie, după cum eminescianizăm în expresia sentimentelor poetice."

Pompiliu Constantinescu, 1967

„Secretul creaţiei caragialiene, în caracterizarea socială şi psihologică a personagiilor, stă într-o lucidă şi minuţioasă împletire de situaţii."

I. Suchianu, 1933

„Am ales pe amândoi [...], dar dintr-o singură persoană, pe Agamiţă Dandanache, mai prost ca Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu. Asta-i culminaţie de teatru, asta-i deznodământul de surpriză, după care am umblat două luni şi nu-l puteam găsi."

Manualele CORINT 2,
NICULESCU

O NOAPTE FURTUNOASĂ

Structural şi ca modalităţi de expresivitate scenică, prima comedie a lui I. L. Caragiale, „O noapte furtunoasă", reprezentată şi publicată în 1879, este o farsă. Spectatorul asistă la o adevărată suită de situaţii de un comic irezistibil, generat de confundarea, de către „studintele în drept" Rică Venturiano, a numărului de la poarta femeii adorate: pretendentul la mâna Zităi nimereşte, pentru a-şi exprima sentimentele amoroase, la sora acesteia, Veta, şi este urmărit atât de soţul încornorat, Jupân Dumitrache, stăpânul „onorabilei" case, cât şi de Chiriac, amantul gelos. Ca un veritabil experimentator, Caragiale plasează personajele într-un spaţiu restrâns, mahalaua cu negustori, suficientă sieşi prin lipsa unei intrigi existenţiale majore.

Caragiale foloseşte, în comedia „O noapte furtunoasă", concepţia scenică întâlnită ulterior şi la Dürrenmatt, potrivit căreia, în teatrul modern, predominant nu este atât tragicul pur, cât grotescul existenţial. În piesa de faţă, actele umane, oricât de dramatice, dobândesc o notă comică implicită: personaje sunt negustorul de mahala, Jupân Dumitrache, devenit şef al gărzii civice, Ipingescu, ajutorul lui de nădejde, Veta, soţia pentru care se declanşează întreaga dramă a „onoarei de familist" şi amanta lui Chiriac, Spiridon, sluga bună la toate, Rică Venturiano, om „de viitor", care scrie la jurnal, îndrăgostit de Zita, sora Vetei. Personajele se înscriu perfect în acest spaţiu limitat, cu preocupări şi intrigi mărunte, cu o ilară lipsă de cultură, specifică de altfel tuturor personajelor caragialiene, demonstrată aici în primul rând prin comedia lecturii jurnalului de către Jupân Dumitrache în faţa ipistatului Ipingescu. Ioan Slavici scria, despre „O noapte furtunoasă": „Cocoana Veta este o femeie adulteră. Câtă vreme adulteriul nu s-a săvârşit

Scanned with OKEN Scanner

încă, această cocoană poate să joace un rol într-o comedie; îndată ce fapta s-a săvârşit, rolul ei trebuie să devină tragic, deoarece, după vederile tuturor societăţilor, consecuenţele fireşti ale adulteriului nu pot fi decât tragice. Cum se încheie însă piesa «O noapte furtunoasă»? Jupân Dumitrache, gata de a ucide pe tânărul bănuit, găseşte pe patul nevestei legătoarea de gât a lui Chiriac şi se aprinde; îndată însă ce Chiriac spune că legătoarea e a sa, bărbatul nu mai bănuieşte nimic, ci zice: «Bată-te să te bată! de ce nu-mi spuneai?» E oare cu putinţă ca cineva să nu înţeleagă că aceasta nu e **comedie**, ci «farsă»?".

„Lumea pe dos", întâlnită mai târziu în piesele lui Alfred Jarry, în „Ubu roi" de pildă, la Eugen Ionescu sau la Samuel Beckett, tradusă prin scene absurde – carambolescul urmăririi lui Rică Venturiano, pe schele, sau „tăierea drumului" aceluiaşi „infractor", când se ţine după Jupân Dumitrache, Ziţa şi Veta, la întoarcerea de la „Iunion"– poate fi considerată o constantă a realităţii ieşite din dimensiunile şi manifestările fireşti, îndreptată spre excrescenţe ale grotescului. Sau poate, cum spunea Jan Knott despre Beckett, „lumea nu este răsturnată, este absurdă", lucru ce se aplică şi în cazul lui Caragiale.

„O noapte furtunoasă" deschide aşadar linia carambolescă specifică pieselor lui Caragiale. Burghezia este surprinsă într-un moment al maximei expansiuni, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, incultă, dar destul de pragmatică, cu înclinaţii către snobism şi mitomanie. Mahalaua este un cronotop specific pieselor caragialiene, scrise într-un registru comic şi totodată grav – Jupân Dumitrache, Chiriac, Spiridon sunt tipuri clasice: negustorul parvenit, înşelat de ajutor, calfa isteaţă, substitut amoros al omului mai în vârstă, feciorul din casă, care este un Hermes de cartier, facilitând schimbul de bilete între Rică, „studintele de viitor", şi Ziţa, sora Vetei, cumnata lui Jupân Dumitrache. Intriga piesei este declanşată de răsturnarea plăcuţei cu numărul casei, fapt ce determină confuzia esenţială a textului: Rică Venturiano, „nebun de amor", nu nimereşte în locuinţa Ziţei, cu numărul nouă, ci în casa cu numărul şase a lui Jupân Dumitrache, pe care îl atacă astfel în modul cel mai flagrant în „onoarea de familist".

Personajele se implică din primul act într-o cascadă de **situaţii comice**. Jupân Dumitrache îi povesteşte lui Nae Ipingescu păţania de la „Iunion", din care se desprind firele conflictului şi se fixează tipologia personajului vizat de negustor ca pericol pentru liniştea conjugală: „JUPÂN DUMITRACHE: (*urmând o vorbă începută*): Iaca nişte papugii... nişte scârţa-scârţa pe hârtie! 'I ştim noi! Mănâncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pişicherlicuri... şi seara... se gătesc frumos şi umblă după nevestele oamenilor să le facă cu ochiul. N-ai să mai ieşi cu o femeie pe uliţă, că se ia bagabonţii laie după dumneata. Un ăla... un prăpădit de amploiat, n-are chioară în pungă şi se ţine după nevestele negustorilor, să le spargă casele, domnule!". (Actul I).

Jupân Dumitrache are ca ideal suprem să-şi apere „onoarea mea de familist": „Eu am ambiţ, domnule, când e vorba la o adică de onoarea mea de familist... [...] Apoi să ştiu de bine că intru în cremenal! Să mai văz eu numai că se ţine bagabontul după mine, şi lasă-l...". „Bagabontul", bănuit atentator la „ambiţul" jupânului, se încarcă de toate atributele negative, este numit „coate-goale", „maţe fripte", „un bagabont de amploiat", descrierea lui dobândind uneori o nuanţă suprarealistă: „Bagabontul, nene, cu sticlele-n ochi, cu giubenul în cap şi cu basmaua iac-aşa scoasă."

Ca şi în „O scrisoare pierdută", triunghiul conjugal se completează cu Chiriac, „băiat onorabil şi credincios", în care Jupân Dumitrache îşi găseşte un „sprijin" de nădejde pentru a-şi apăra „onoarea de familist". În plus, relaţiile dintre Chiriac şi Veta sunt supuse, la rândul lor, unei gelozii mistuitoare şi ridicole, cu jurăminte şi promisiuni ardente, femeia aflându-se în tirul încrucişat al bănuielilor soţului înşelat şi ale unui amant posesiv:

Scanned with OKEN Scanner

„CHIRIAC (*mai apropiindu-se*): Mâine seară mergi iar la «Iunion»?

VETA: Dacă o vrea dumnealui să mergem, trebuie să merg, firește.

CHIRIAC: Ca să te curtezi cu amploiatul dumitale?

VETA (*tresărind și ridicând capul spre el*): Domnule, te-am rugat să fii bun și să nu-mi mai zici vorba asta. Dacă n-ai avut destulă vreme să mă cunoști, păcat!".

În actul II, scena intempestivei declarații de dragoste a lui Rică Venturiano este supusă carambolescului situațional: „RICĂ (*întorcându-se în genunchi spre partea unde a fugit ea*): Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiași dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii: da! sunt nebun...". Limbajul lui Rică este bombastic, **expresiile livrești** fiind amestecate cu **vorbirea emfatică** și cu **nonsensul**: „Sunt un june tânăr și nefericit, care sufere peste poate și iubește la nemurire.", „M-am transportat la localitate pentru ca să-ți repet că te iubesc precum iubește sclavul lumina și orbul libertatea.". Confuzia se datorează răsturnării (într-o „lume pe dos") a numărului de la casă: „Când am aflat că ședzi pe aici, te-am curtat la nemurire și m-am informat prin băiatul de la cherestegeria lui cumnată-tău cum stai cu familia ta. Am aflat că acum ești liberă, ți-am scris prima mea epistolă într-un moment de inspirațiune, ai primit-o, mi-ai răspuns să viu, și am venit... pentru ca să-ți repet că (*cade iar în genunchi*): nu, orice s-ar zice și orice s-ar face, eu voi susținea, sus și tare, că tu ești aurora, care deschide bol.a înstelată într-o adorație poetică, plină de...".

În actul II, scena a IX-a, totul se lămurește după o urmărire demnă de filmele moderne: „IPINGESCU (*strigând tare ca să acopere toate strigătele*): Stați! stați! că e-ncurcătură! Pe dumnealui îl cunosc eu! Dumnealui nu-i d-ei de care credeți dumneavoastră; e cetățean onorabil.". Veta explică încurcătura produsă în mod neașteptat: „VETA (*trecând lângă Chiriac și luându-l la o parte necăjită*): Ce e, ce e! oameni în toată firea și nu-nțelegeți ce e! Umblați ca nebunii! (*șoptindu-i repede*): Iaca ce e! tânărul umblă după Zița, s-a amorezat cu ea de la «Iunion», știi din seara când s-a luat după noi, și-a trimes unul la altul bilete de amor, și-n loc să meargă la ea acasă, a greșit ș-a venit aici. Nu ți-am spus eu că e tot o bănuială proastă de-a dumnealui! Mă faci să intru în alte alea cu nebuniile tale! Iaca ce e; ai văzut?".

Ultima nelămurire este eliminată și ea: „JUPÂN DUMITRACHE (*luând pe Chiriac și pe Ipingescu de mână și aducându-i dramatic în fața scenii*): Toate le-am lămurit; bine, de cumnatul Rică nu mai am ce să zic; dar să vă arăt ce am găsit pe pernele patului dumneaei... că uitasem... îmi vine să intru la bănuieli rele.

CHIRIAC (*înfiorat*): Ce-ai găsit, jupâne?

JUPÂN DUMITRACHE: Uite. (*Scoate din buzunar o legătură de gât*).

IPINGESCU: Frumoasă legătură, de șic!

CHIRIAC: Aș! ad-o-ncoa, jupâne; asta-i legătura mea, n-o știi dumneata?

JUPÂN DUMITRACHE (*lămurit*): Ei bată-te să te bată! de ce nu spui așa, frate? (*Lui Ipingescu, cu filozofie*): Ei! vezi?... Uite așa se orbește omul la necaz!

IPINGESCU: Rezon! (*Pornesc cu toții veseli spre fund*)."

Onorabilitatea personajelor este doar de fațadă: Rică Venturiano, tipul arivistului conformist, scrie la „Vocea Patriotului Naționale", Jupân Dumitrache acceptă, în mod tacit, dintr-un motiv de castă, triunghiul amoros cu Chiriac, ajutorul său mai isteț, Ipingescu îi prevede lui Rică un mare viitor politic, citindu-i articolele din jurnal. În discursul lui Venturiano se folosesc expresiile din limbajul de lemn al epocii: „sfânta Constituțiune", „pactul nostru fundamentale", „opiniunea publică", iar lumea dobândește o pretenție de „bonton", mai ales că se asistă la comediile de la „Iunion". Nici Jupân Dumitrache nu iese de sub această convenție, dovadă a „onorabilității" sale fiind apartenența la „Garda Civică",

Scanned with OKEN Scanner

unde apare „în haina de căpitan de gardă", după modelul constumației gărzilor civice pariziene. Limbajul folosit de personaje, „limbajul moftologic" (V. Mândra), acuzat ca fiind trivial, badineriile, ne plasează în lumea unui teatru modern, exersat cu insistență în secolul al XX-lea.

CHIRIAC. În comedia „O noapte furtunoasă", Chiriac este cel mai fidel apărător al „onoarei de familist" a lui Jupân Dumitrache, pentru că el însuși este amantul Vetei. Piesa lui Caragiale conține astfel un diabolic transfer de roluri și de răspundere familială, de „ambiț", pe care, conștient sau nu, cherestegiul îl joacă magistral. Totul se întâmplă ca și cum Jupân Dumitrache s-ar ocupa cu strășnicie de tentativele ce se produc asupra Vetei din afară, fiindcă în spațiul mai intim al familiei siguranța este deplină. De aceea, orice suspiciune care intervine cu privire la Veta are rezonanțe speciale asupra lui Chiriac. Însă, în comparație cu Jupân Dumitrache, subordonatul lui este mai posesiv, de o gelozie mai agresivă, reproșată pe față, fără nicio considerație pentru sentimentele femeii. În scena IX din actul I, cei doi au o discuție furtunoasă, Chiriac mimând rolul supăratului și al trădatului în dragoste, amintind Vetei de condiția sa de slugă în casa stăpânului și reproșându-i că merge cu plăcere la „Iunion", ca să se curteze cu „amploiatul". Veta pare surprinsă de atitudinea amantului și joacă rolul îndrăgostitei neînțelese, chiar jignite: „VETA *(tresărind și ridicând capul spre el)*: Domnule, te-am rugat să fii bun și să nu-mi-mai zici vorba asta. Dacă n-ai avut destulă vreme să mă cunoști, păcat! Eu te credeam pe dumneata mai deștept.", dar scena continuă cu juvenile jurăminte de dragoste, care cad în ridicolul comicului de situație și de limbaj.

Întreaga intrigă a piesei se structurează în jurul „romanței" dintre Rică Venturiano, „studinte în drept", și Zița, sora Vetei. La începutul piesei, Jupân Dumitrache povestește ipistatului Ipingescu întreaga întâmplare de la grădina „Iunion", unde un „coate-goale", un „bagabont" „se uită galiș la cocoane". Semnele lui sunt interpretate ca un atac la „onoarea de familist" de către Jupân Dumitrache, negustor, în aprecierea proprie, cu prestanță socială, care pune o pază severă în jurul casei, mai ales în momentul în care constată că „amploiatul" se ține după întreaga familie pe tot drumul de întoarcere de la spectacol: „JUPÂN DUMITRACHE: Ei! Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieșim pe Podul-de-pământ – papugiul cât colea după noi; ieșim în dosul Agiei – coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani, – moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-Vodă ca să apucăm spre Stabilament, – mațe-fripte după noi... Eu trăgeam cu coada ochiului... fierbeam în mine, dar nu vream să spui cocoanelor...".

Istoria ar fi fost uitată de Jupân Dumitrache, dacă în a doua săptămână întreaga poveste nu s-ar fi repetat. Descrierea intrusului este făcută din perspectiva noii clase, a micii burghezii în ascensiune, a negustorilor, cu un comic desăvârșit al detaliilor: „Bagabontul, nene, cu sticlele-n ochi, cu giubenul în cap și cu basmaua iaca-așa scoasă. Cum m-a văzut, – că trebuie să fi fost schimbat la față, cum sunt eu când mă necăjesc *(își mângâie favoritele)* – cum m-a văzut, a sfeclit-o... A întors capu-ncolo și a început să bea din țigară, știi, așa, niznai. Dar mă trăgea cu coada ochiului. Mă-ntorc eu iar la loc și mă fac că mă uit la comèdii, se-ntoarce și bagabontul iar cu ochii la cocoane!... mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo; mă-ntorc iar la comèdii, iar se uită la cocoane...; mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo; mă-ntorc iar la comèdii...".

Jupân Dumitrache nu poate suporta un astfel de afront: „am ambiț, țiu când e vorba la o adică la onoarea mea de familist". Un ajutor fidel, care „consimte" la această gravă chestiune familială, este Chiriac, „onorabil băiat", în fapt amantul Vetei. Astfel de triunghiuri conjugale sunt frecvente la Caragiale, dacă ar fi să-i amintim numai pe Trahanache, Zoe și Tipătescu din comedia „O scrisoare pierdută". Chiriac îl suplinește pe Jupân Dumitrache, cam bătrân pentru o nevastă atât de tânără ca Veta. Rică Venturiano, care-i trimisese un bilet de amor Ziței, nimerește în schimb la Veta, pentru că numărul de la rezidența Ziței se rotise și se transformase din 6 în 9. Are loc o urmărire destul de periculoasă, pe schelele din apropierea casei lui Jupân Dumitrache, studentul fiind prins și interogat, ca la poliție, de doi bărbați geloși: Jupân Dumitrache și Chiriac.

Scanned with OKEN Scanner

În cele din urmă, situația se lămurește, toți află despre dragostea dintre Zița și Rică Venturiano și „amploiatul" este primit în cercul lor, prin calitatea lui de om cu viitor.

Scena de gelozie dintre Veta și Chiriac se petrece înainte de caruselul întâmplărilor comice. Veta este o persoană impulsivă: „Ce folos! Dumneata crezi mai mult în prostiile și în bănuielile lui bărbatu-meu decât în jurământul meu, și gândesc că trebuia să ne cunoști destul de bine și pe mine, și pe dânsul. Dar... foarte bine ai făcut să nu mă crezi. Așa e. Eu sunt o femeie rea; am vrut numai să râz de dumneata. Eu te las pe dumneata ca p-o slugă «cu simbrie» să păzești casa, și târăsc pe dumnealui pe la grădini ca să mă curtez cu alții.".

Deznodământul acestei situații se petrece în actul II, scena IX: „VETA *(trecând lângă Chiriac și luându-l la o parte necăjită)*: Ce e, ce e! oameni în toată firea și nu-nțelegeți ce e! Umblați ca nebunii! *(Șoptindu-i repede)*: Iaca ce e! tânărul umblă după Zița, s-a amorezat cu ea de la «Iunion», știi din seara când s-a luat după noi, și-a trimes unul la altul bilete de amor, și-n loc să meargă la ea acasă, a greșit ș-a venit aici. Nu ți-am spus eu că e tot o bănuială proastă de-a dumnealui? Mă faci să intru în alte alea cu nebuniile tale. Iaca ce e; ai văzut?".

Ultima întâmplare de efect din finalul piesei consfințește legitimitatea triunghiului conjugal, comicul de situație culminând în momentul când Jupân Dumitrache găsește o „legătură", o cravată pe patul din camera Vetei. Chiriac este, în prima clipă, „înfiorat", dar are curajul să-i recunoască apartenența, inclusiv să-și precizeze poziția în familie: „Aș! ad-o-ncoa, jupâne; asta-i legătura mea, n-o știi dumneata?". Reacția stăpânului, în veselia tuturor, este edificatoare: „JUPÂN DUMITRACHE *(lămurit)*: Ei, bată-te să te bată! de ce nu spui așa, frate? *(Lui Ipingescu cu filozofie:)* Ei! vezi?... Uite așa se orbește omul la necaz!".

Manualul SIGMA

TUDOR MUȘATESCU

TITANIC VALS

TUDOR MUȘATESCU (1903-1970). Dramaturg, prozator și poet. Urmează cursurile primare și secundare la Gimnaziul „Dinicu Golescu" din Câmpulung Muscel, pe care le termină în 1919 la Liceul „Sfântul Sava" din București. În 1924 absolvă Facultatea de Litere a Universității din București. Scurtă vreme funcționează ca profesor și avocat, apoi se dedică literaturii și gazetăriei. Preocupările sale literare sunt multiple: scrie epigrame, cronici rimate, schițe, însemnări și povestiri din război, scenete pentru reviste teatrale. Se impune în lumea literară începând cu anul 1931, când îi apar piesele de teatru „Sosesc deseară" (1931, vodevil) și „Titanic Vals" (1932). Alte scrieri dramatice: „Visul unei nopți de iarnă" (1937), „Țara fericirii" (1945), „Madona" (1947). Este autor de schițe umoristice, adunate în volumele „Nudul lui Gogu" (1927) și „Ale vieții valuri" (1932), precum și al „epistolelor burlești", care dau savoare volumului „Doresc ca micile mele rânduleț̦e..." (1945).

Tudor Mușatescu continuă observația realistă și critică a lui Caragiale asupra lumii politice românești, surprinsă în altă epocă istorică, aceea interbelică. „Titanic Vals", cea mai reușită piesă de teatru a scriitorului, este o comedie de moravuri în trei acte, cu o intrigă alertă, **suspans** și un spumos **comic de limbaj** și **de situație**. Personajul principal, Spirache Necșulescu, mărunt funcționar la prefectură, moștenește o mare avere după moartea unicului său frate, Tache, dispărut într-un naufragiu din Marea Neagră. Dacia, soția lui, soacra Chiriachița, fiica Sarmisegetuza (Miza) și cei doi băieți, Traian și Decebal, toți cu nume inspirate din istoria națională, sunt în fierbere atunci când Spirache candidează, la insistențele lor, pentru a fi ales deputat. Deși le cere sincer alegătorilor, în discursul electoral, să nu fie ales, efectul este contrar tocmai prin insolitul situației. În urma acestui eveniment, atitudinea celorlalte personaje față de

Scanned with OKEN Scanner

el se schimbă, fiind considerat de acum un om providențial.

Scena 1 din actul I, cu rol de **expoziţiune** şi de **intrigă**, surprinde un tablou de familie, prilej de a prezenta personajele implicate şi mediul în care se desfăşoară acţiunea. Scriitorul insistă asupra decorului, redat prin indicaţii scenice (didascalii) amănunţite, semnificative pentru starea socială a familiei. Acţiunea se petrece într-un „fel de salon sufragerie, cu mobilier amestecat şi uzat", cu şevalet şi balansoar, „masa de mâncare", „bufet cu geamuri", „o canapea cu scaune desperecheate", pe măsura veniturilor modeste ale personajului principal, „funcţionar de prefectură, cu leafă mică, copii mari şi soacră prevăzută, de ea însăşi, în actul dotal".

Incipitul piesei surprinde un „tablou familial, în amurg", cu roluri bine distribuite ale personajelor: Spirache, într-un colţ, citeşte ziarul, Dacia deapănă un scul de lână, ajutată de copilul cel mic, Decebal, Chiriachiţa ghiceşte în cărţi, Miza îşi lustruieşte unghiile, Traian, fiul cel mare, moţăie cu ţigara în gură într-un colţ de masă, Gena, fata lui Spirache din prima căsătorie, pregăteşte cafelele. E o atmosferă liniştită, de după-amiază provincială, în care dialogul personajelor evoluează lent către o intrigă specifică vremii, dobândirea unei moşteniri: „CHIRIACHIŢA: Ţi-am mai spus eu... singura nădejde e tot frate-tău, Tache... dacă nu cumva o avea şi ăla de gând să trăiască o sută de ani. (*La auzul numelui lui Tache, toată familia devine atentă.*)". Odată acest subiect deschis, se aproximează că Tache ar avea „exact şaptezeci şi ceva de ani în cap... Cam pe-aici...", iar „milioane tot cam pe-atâtea". În perspectiva acestei fabuloase moşteniri, aproape toate personajele cad în visare, având totuşi nelinişti şi îndoieli:

„CHIRIACHIŢA: De! Numai să v-o lase vouă...

SPIRACHE: Păi n-are cui s-o lase... Singurul lui moştenitor eu sunt, ca frate al lui şi de tată şi de mamă.

DACIA: Numai să nu facă testament în favoarea altuia...

SPIRACHE: N-are cui să-i facă... fiţi liniştiţi. Nouă o să ne rămâie. Vouă adică, că eu, ori cu bani, ori fără bani... tot gazeta aia o s-o citesc...

CHIRIACHIŢA: Te-ai interesat la tribunal dacă nu cumva...

SPIRACHE (*îi taie vorba*): Nu... nu... nu... Până acum trei zile, când a plecat la Ierusalim... mi-a spus el, cu gura lui, că n-a făcut testament... (*Un timp.*) Azi-noapte, trebuie să se fi îmbarcat la Constanţa pentru Constantinopole...".

Din acest punct, discuţia dobândeşte un ton aluziv şi cinic: Chiriachiţa crede că „poate tot răul e spre bine", căci „o avea Dumnezeu milă şi de voi şi i-o lua vreun curent pe vapor", iar Miza consideră că „pe vapor se pot întâmpla multe". Totodată, în stradă o flaşnetă începe să cânte, premonitoriu, „Titanic vals", amintind de „vremea când s-a ciocnit «Titanicul» cu gheţarii şi s-a scufundat în ocean". Personajele intră într-o stare de speranţă şi de totală admiraţie faţă de o posibilă întâmplare similară, fiecare exprimându-şi deschis şi cinic punctul de vedere şi dorinţele. Dacia o spune deschis, „Ăla zic şi eu naufragiu!", Miza o consideră „splendidă catastrofă", iar Chiriachiţa, „ca omul cu prevedere", întreabă dacă pe Marea Neagră sunt gheţari, temându-se deja că timpul ar putea fi frumos şi i-ar strica toată această iluzorie perspectivă. Este asigurată însă de Traian că toate barometrele din oraş „arată furtună... vânturi mari dinspre sud...".

Scena se încheie într-o atmosferă de visare, în care Spirache, cutremurat de aceste gânduri spuse cu voce tare, punându-şi „pleaşca" de pălărie pe cap, stârnind hazul tuturor, se ridică şi pleacă să-şi citească ziarul în linişte, în grădina publică.

Scanned with OKEN Scanner

DRAMA

DRAMĂ. Conform „Dicționarului de termeni literari" (Editura Academiei, 1976), termenul provine din fr. *drame*, gr. *drama*, „acțiune". Drama este o piesă uneori tragică, alteori comică, având o diversitate de personaje și de situații existențiale. În Antichitate existau **drame satirice**, care se prezentau pe scenă după tragedii, pentru destinderea publicului. **Drama liturgică** este specifică Evului Mediu, fiind, în ceremoniile creștine, un amestec de supranatural și real. În secolul al XVII-lea, apar în Franța **tragedia și tragicomedia** (Corneille, Molière). În Anglia, în secolul al XVIII-lea, **drama domestică** prezintă o acțiune care se petrece exclusiv între zidurile unei încăperi, mediocră prin gustul estetic, pentru că propune o viață așezată, a unei clase în ascensiune, fără prea mari aspirații.

Dramele romantice apar ca un gest de abolire a regulilor clasicismului, moment marcat prin prefața la piesa „Cromwell" (1827) a lui Victor Hugo, manifest al romantismului francez. Drama începe să se substituie mai târziu, în perioada modernă, oricărei piese de teatru și, sub semnul realismului, prezintă personaje tensionate, angajate în conflicte puternice. În literatura română au fost scrise drame istorice cu caracter romantic: „Despot-Vodă", de Vasile Alecsandri, „Răzvan și Vidra", de B. P. Hasdeu, „Vlaicu-Vodă", de Al. Davila, „Apus de soare", „Viforul" și „Luceafărul", trilogia istorică a lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea.

Drama modernă se clasifică în următoarele subspecii: **drama de idei, drama socială, drama mitologică, drama parabolică**. „Năpasta" (1890), de I. L. Caragiale, este considerată o **dramă cu caracter tragic**. **Drama de idei** apare la Camil Petrescu, în centrul acesteia aflându-se intelectualul dilematic, incapabil să se opună caracterului uniliniar al vieții: Gelu Ruscanu, Danton, Pietro Gralla sunt tot atâtea exemple de personaje care intră în contradicție cu legitățile comune, banale, uneori absurde ale vieții sociale. **Drama de inspirație mitologică** este introdusă în literatura română de Lucian Blaga, prin „Zamolxe" (1921) și „Meșterul Manole" (1927), poetul transpunând în viziune scenică resurecția forțelor stihiale asociate cu două mituri fundamentale, al jertfei creatoare și al morții, al trecerii spre tărâmul transcendent, la fel ca în balada „Miorița". Horia Lovinescu (în „Moartea unui artist") și Paul Everac propun **drama socială**, în timp ce Marin Sorescu este adeptul **teatrului-parabolă**, cu grave conotații mitice, cum se întâmplă în „Iona", în „Răceala" sau în „A treia țeapă".

Dramele începutului de secol douăzeci se dezvoltă ca efect al apariției expresionismului, iar personajele sunt stăpânite de elanuri vitaliste sau cutremurate de nimicitoare forțe lăuntrice. Ele se numesc „drame ale schimbării" („Verkundigundsdrama"). Din categoria teatrului mitic face parte și „Război cu Troia nu se va face" („La Guerre de Troie n'aura pas lieu"), „Amphytrion 38" și „Electra" de Jean Giraudoux. Mitul lui Sisif este unul esențial pentru scriitorul francez. Alcmène, un personaj din „Amphytrion 38" declară că spectacolul morții, absurd în esență, este specific uman, solidaritatea și unirea în fața acestui fenomen inexorabil fiind esențiale: „Fiindcă Jupiter, pe drept sau pe nedrept, a instituit moartea pe pământ, mă solidarizez cu planeta meă". În teatrul existențialist, situațiile absurde se multiplică, așa cum se întâmplă în piesa „Cu ușile închise", de Jean-Paul Sartre, în care Inès, Estelle și Garcin sunt nevoite să împartă eternitatea împreună. **Teatrul absurd** propune modele existențiale neverosimile: „Cântăreața cheală", de Eugen Ionescu, este un simbol al enclavei în care sunt închise personajele, silite să respecte mecanica greoaie a vorbirii, iar **„rinocerizarea"** reprezintă gama limitată a trăirilor umane, generând predeterminări de comportament, uniformizarea individului într-o turmă care nu așteaptă decât semnalul pentru a afla în ce direcție să se îndrepte, în condițiile unei alienări profunde.

Scanned with OKEN Scanner

BOGDAN PETRICEICU HASDEU

BOGDAN PETRICEICU HASDEU. (1838-1907). Ascendența lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, până în Evul Mediu românesc, la Petriceicu-Vodă, pare să fie tot atât de fabuloasă ca a lui Mihai Eminescu, explicând, poate, chiar prin acest fapt, personalitatea tumultuoasă, complexă, covârșitoare a marelui scriitor și savant, de formulă renascentistă, infiltrată prin timp până la noi și manifestată plenar printr-o operă literară și științifică de o reală profunzime și varietate. Cert este că, dincolo de speculații biografice pline de farmec romantic, Hasdeu rămâne o personalitate literară și științifică de prim rang, un spirit enciclopedic ce deschide numeroase cărări de cunoaștere, unele de-a dreptul incitante, fapt confirmat prin scrieri literare, lingvistice, folclorice, istorice, bazate pe cercetări îndelungate și pe o erudiție ieșită din comun. Cercetările sale, marcate profund de pierderea prematură a fiicei sale, Iulia Hasdeu, ea însăși purtând semnele unei genialități precoce, se vor prelungi până târziu, în secolul nostru, în domeniul magnetismului animal și al existenței spiritelor, arătând, prin aceasta, o deschidere pe care nici oamenii de știință moderni nu îndrăznesc să o abordeze.

Cu Hasdeu se încheie, probabil, seria de personalități enciclopedice românești, în care se înscriu, de-a lungul timpului, Nicolaus Olahus, în secolul al XVI-lea, Dimitrie Cantemir, în secolul al XVIII-lea, Ion Heliade-Rădulescu, în secolul al XIX-lea. Trăsătura cea mai frapantă a operei sale este monumentalitatea, prin dimensiunile ei rar întâlnite, prin diversitatea domeniilor de cunoaștere, conexe totuși în punctele fundamentale, prin cantitatea informației, dar și prin capacitatea de abstractizare și prin rafinarea continuă a ideilor filozofice. Este de ajuns să citățm principalele sale opere filologice, „Cuvente den bătrâni", în trei volume (1877-1881), și mai ales „Etymologicum Magnum Romaniae" (1886-1898), impunător monument lingvistic, expresie a unei cutezanțe singulare în domeniul lexicografiei, ajuns, în cele aproximativ trei mii de pagini, numai până la cuvântul „**bărbat**", conceput nu numai ca o lucrare exclusiv lingvistică, ci și ca o epopee, „o enciclopedie a traiului", „întreg, trecut și prezent", al poporului român! Hasdeu se remarcă și prin altă operă științifică proiectată la dimensiuni vaste, imposibil de realizat de un singur om, „Istoria critică a românilor", din care au apărut numai două volume, cuprinzând epoca dacică și procesul formării statelor românești. În aceeași sferă de cercetare, publică, în 1865, monografia „Ion Vodă cel Cumplit", scrisă în registru romantic.

Spirit incomod, în polemică permanentă cu lumea literară și științifică, Hasdeu opune moralei învechite a vremii, încă din faza debutului, „imoralitatea" nuvelei „Duduca Mamuca" (1863), care îi aduce un răsunător proces, la fel cum altădată Shakespeare îl impunea ca personaj pe Falstaff, în „Nevestele vesele din Windsor", sau Molière pe Harpagon din piesa „Avarul". De imoralitatea aparentă a pieselor sale a fost criticat și Caragiale, fapt ce i-a dat prilej lui Titu Maiorescu să îl apere în articolul „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885), prin enunțarea teoriei **înălțării impersonale prin artă**. Scrierile literare ale lui Hasdeu se inspiră, cele mai multe, din trecutul istoric, căruia îi dedică dramele „Răposatul postelnic" (1862), „Răzvan și Vidra" (1867), „Domnița Ruxanda" (1868) și romanul „Ursita" (1876). În 1879 publică „Trei crai de la răsărit", comedie de moravuri, care-i satirizează pe „stricătorii de limbă" ai timpului, tendințele franțuzite și latinizante ale lingviștilor vremii.

Scanned with OKEN Scanner

RĂZVAN ŞI VIDRA

Dintre piesele lui B. P. Hasdeu, cea mai importantă este „Răzvan şi Vidra", dramă romantică ce se înscrie în tiparele şi motivele unei astfel de creaţii, o verigă importantă în istoria dramaturgiei româneşti, care până atunci consemnase câteva realizări notabile, prin Vasile Alecsandri, cu „Iorgu de la Sadagura" (1844), „Iaşii în carnaval" (1845), „Chiriţa în Iaşi" (1850), „Chiriţa în provinţie" (1852), prin „Două femei împotriva unui bărbat" (1840), de Mihail Kogălniceanu, „Muza de la Burdujăni" (1851), de Costache Negruzzi. Evoluţia dramei romantice şi istorice se continuă cu „Despot-Vodă" (1879), de Vasile Alecsandri, „Vlaicu-Vodă" (1902), de Al. Davila, trilogia lui Delavrancea, „Apus de soare" (1909), „Viforul" şi „Luceafărul" (1910). Hasdeu se manifestă ca dramaturg de timpuriu, încă din 1862, cu „Răposatul postelnic", fiind influenţat, cum el însuşi mărturiseşte, de Shakespeare, numit „un semizeu dramatic", un „sublim geniu literar". Esenţial pentru Hasdeu este, în ceea ce scrie, „efectul dramatic", adică „creaţia".

„Răzvan şi Vidra" este o **dramă romantică** şi psihologică de inspiraţie istorică, având surse de documentare în „Letopiseţul Ţării Moldovei" al lui Miron Costin, într-un studiu al lui Nicolae Bălcescu despre domnitorul Răzvan-Vodă, în creaţia populară şi în unele scrieri ale vremii, aparţinând lui Negruzzi, Alecsandri, Bolliac, Puşkin, axate pe o temă de actualitate, dezrobirea ţiganilor. Subiectul piesei înfăţişează **destinul unui personaj excepţional**, ascensiunea lui spectaculoasă de la condiţia de rob ţigan până la aceea de domn al Moldovei, urmată de o cădere inevitabilă, ca un blestem asupra celui care, prin calităţi deosebite, şi-a depăşit condiţia socială. Primul cânt, „Un rob pentru un galben", prezintă împrejurările în care Răzvan îşi pierde libertatea: eliberat de doi ani din robie de propriul stăpân, Răzvan găseşte o pungă de bani pierdută de boierul Sbierea, dăruieşte din ea un ban cerşetorului Tănase şi o restituie posesorului, dar acesta îl cere rob de la marele vătaf Başotă în schimbul galbenului lipsă. Motivul întoarcerii în starea de robie nu este însă acesta, ci starea de **răzvrătit romantic** a lui Răzvan, care scrie şi afişează pe un stâlp un pamflet împotriva stăpânirii: „Foaie verde de negară,/ De când domneşte în ţară/ Petru-Vodă şchiop şi slut,/ De râs ţara s-a făcut!...". Deşi se trage dintr-un tată ţigan şi o mamă moldoveancă, Răzvan are ştiinţă de carte („Numai singur eu supt soare,/ Dintre mii de ţigănime, ştiut-am să-nvăţ scrisoare") şi idealuri nestinse de libertate, care îl vor călăuzi întreaga viaţă.

Al doilea cânt, „Răzbunarea", îl prezintă pe Răzvan după trei ani de robie, acum în ipostaza de căpitan de haiduci în Codrii Orheiului, iubit de oamenii simpli şi de ţigani şi temut de boieri. Răzvan este angajat de Ganea, un boiernaş hotărât să parvină, ca să o răpească pe Vidra, nepoată „din osul acelui vornic Moţoc,/ De care Moldova-ntreagă mi se temea ca de foc". Scena cea mai relevantă pentru caracterul lui Răzvan este, în acest cânt, aceea a prinderii şi judecării boierului Sbierea, pe care, în cele din urmă, îl eliberează, ca un **elogiu adus ideii de libertate**: „Răzbunarea cea mai crudă este când duşmanul tău/ E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău!...", fapt ce îi atrage răzvrătirea haiducilor („Se cunoaşte că-i ţigan!"), dar totodată şi atenţia şi preţuirea Vidrei, surprinsă de mărinimia insolitului personaj.

Cântul trei, „Nepoata lui Moţoc", relevă influenţa hotărâtoare pe care o are Vidra asupra lui Răzvan. Personaj feminin extrem de voluntar, memorabil în literatura română, cu o ambiţie ieşită din comun, Vidra îl îndeamnă şi îl călăuzeşte pe fostul rob să urce pe treptele măririi. Răzvan părăseşte codrul şi se angajează mercenar în armata polonă, devenind căpitan, dar, la îndemnurile Vidrei, nu se mulţumeşte cu atât. Îl reîntâlneşte pe Sbierea, care avusese şi el o istorie ieşită din comun, fiind luat rob de tătari, vândut apoi ruşilor, iar în cele din urmă hatmanului leşesc, dar condiţia de rob îi convine, pentru că, în ciuda acestui fapt, averea lui creşte. Prototipul lui Sbierea, arivistul material, îi convine Vidrei, această femeie aprigă dându-l ca exemplu demn de urmat lui Răzvan: „O! dacă şi tu, Răzvane [...]/ Precum Sbierea mii de galbeni din nimic a secerat,/ Tu dintr-o căpitănie ai ajunge împărat!...".

Scanned with OKEN Scanner

În cântul patru, „Încă un pas", Răzvan devine polcovnic în armata polonă şi, chemat de Aron-Vodă, tocmai prin boierul Başotă, vechiul său asupritor, revine în Moldova pentru a prelua funcţia de hatman, văzută de fostul „rob pentru un galben" ca o revanşă asupra condiţiei anterioare de umilinţă, datorată originii sale. Pentru Vidra însă acesta este „încă un pas" pentru a ajunge pe cea mai înaltă treaptă a măririi, „s-apuci cu fală scaunul lui Ştefan cel Mare", lucru pe care Răzvan îl acceptă acum ca ideal absolut: „Voiesc a fi mare...".

Cântul cinci, „Mărirea", conţine **punctul culminant** şi **deznodământul** dramei. Răzvan, după ce îl detronează pe Aron-Vodă, devenind voievod, tinde, prin urarea Vidrei, să devină şi împărat al pământurilor din vechea Dacie, simbol al idealului naţional sprijinit pe o ambiţie fără seamăn: „Tu să legi într-o cunună toate ţările române,/ Încât de la Marea Neagră pân' la falnicul Carpat,/ Să nu domneşti ca un vodă, ci ca Răzvan-împărat!". Ascensiunea însă atinge înălţimi nepermise, periculoase; ca în mitul romantic al **îngerului căzut**, apropierea prea mare de divinitate, aici de un ideal pentru care Răzvan nu are puterile necesare, forţa adevărată fiind voinţa de mărire a Vidrei, este pedepsită printr-o cădere din înalt. Prin trădarea lui Başotă, una dintre cele multe din istoria Moldovei, leşii intră în Iaşi şi Răzvan, deşi iese învingător, moare în luptă, ultimele cuvinte subliniind paradoxurile destinului său sfâşiat de mari tensiuni lăuntrice, specific romantice: „Am biruit şi mor!..." şi mai ales „Ţigan!...Ţigan!...", expresie a marii drame romantice pe care o trăieşte personajul de-a lungul întregii piese.

Răzvan este **un personaj romantic**, aparent naiv, mânat numai de voinţa de mărire a Vidrei, angajat, prin puterea ei neabătută, într-o ascensiune treptată pe ierarhia socială şi a puterii. „Naşterea", condiţia lui etnică îşi pune însă amprenta asupra destinului său, el fiind osândit să suporte rigorile vremii, să lupte împotriva stăpânirii nedrepte, ipostaziat astfel într-un titan aflat faţă în faţă cu duşmanul, reprezentat simbolic de „fortuna", de soarta nemiloasă. Romantică este şi evocarea repetată a pământurilor natale, atât din partea lui, cât şi a Răzăşului şi a lui Vulpoi, în cântul IV: patria se constituie ca un ţinut legendar, cu zări albastre şi munţi avântaţi spre cer, cu sunetul frunzelor purtate de vântul toamnei, de-a lungul anotimpurilor. Patria este **toposul nostalgic** al celor izgoniţi din Paradis, amplificat, în cazul lui Răzvan, şi de originea etnică: el este pe jumătate moldovean, prin mamă, în plus este şi rob, deposedat total şi de libertatea fiinţei. Aflat „sub cerul întunecos al străinătăţii", departe de ceea ce se cheamă acasă, el vrea să ajungă stăpânitor tocmai din cauza acestor deficienţe ale fiinţei, de a nu mai fi de două ori înstrăinat, ca rob şi ca ţigan: „...Vidro! Vidro!... Eu voiesc/ Negreşit una din două: sau moarte, sau să domnesc!". Ambele variante reprezintă, pentru personajul romantic, depăşirea condiţiei umilitoare în care se află. Din această perspectivă, dragostea de ţară îl face să învingă orice făgăduinţă străină, chiar cunoscutul dicton latin *Ubi bene ibi patria*, răspunzând hatmanului polonez cu neclintire: „Nu, hatmane! Niciodată!... Fie pâinea cât de rea!/ Tot mai dulce mi se pare/ Când o ştiu din ţara mea!". Nu se poate vorbi, aşadar, de meritul şi de vina totală a Vidrei în tot acest periplu al vieţii; ea este numai aceea care îl călăuzeşte către ţintă, idealul existând însă, în stare latentă, în structura psihică originară a personajului. Din aceasta derivă şi destinul lui tragic.

Pentru Răzvan, ca şi pentru oamenii din popor care apar de-a lungul celor cinci cânturi, **cinstea** este, pe tot acest drum, farul călăuzitor. Găsind o pungă de galbeni, Răzvan o dăruieşte ţăranului Tănase, care cerşeşte nu din viciu, ci numai pentru a nu-i muri copiii de foame. Acesta nu vrea însă toată punga, ştiind că banul este izvor de rele: „Nu! Eu nu vreau astă pungă!... Şi chiar foame de mi-ar fi, pâinea, astfel cumpărată, mă tem că m-ar otrăvi!...". Banul este şi un instrument al diavolului, al celui care cumpără suflete, identificat aici cu boierul Sbierea, care îl obţine pe Răzvan în schimbul unui singur galben, al nimănui, cel găsit de el şi dăruit celui mai neajutorat. De altfel, Răzvan îl va ierta pe Sbierea pentru a-l fi condamnat la robie, relevându-i astfel inferioritatea morală: „Răzbunarea cea mai crudă este când duşmanul tău/ E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău". Măruntelor acte vindicative Răzvan le preferă aspiraţia către depăşirea limitelor ancestrale care îl marchează. Treptele sale existenţiale, gradate, sunt determinate de o evoluţie neîntreruptă: **ţigan rob, haiduc, căpitan de haiduci, polcovnic,**

Scanned with OKEN Scanner

hatman, voievod, finalizată prin **moarte**, semnificând totuşi destinul oricărui muritor, chiar dacă, în acest caz, o buclă a traiectoriei se înalţă extrem de sus. Răzvan va accepta inevitabilul, se va îndrepta spre moarte, fiind singura soluţie ce-i elimină **tensiunea interioară şi nedeterminarea existenţială**. El este supus presiunii timpului, care îl propulsează pe cele mai înalte culmi ale măririi sociale, dar îl şi doboară extrem de repede. Existenţa lui Răzvan stă sub semnul acelui **fatum** din tragediile greceşti, căruia nimic nu i se opune, rămânând, în consecinţă, numai **un pion** pe o scenă mult mai vastă, a istoriei.

Personaj romantic condus de mari combustii interioare este şi Vidra, fiică de boier, dintr-un neam de mare notorietate, hotărâtă să „iasă" la suprafaţă, să **pătrundă în istorie** cu orice preţ, ca şi alte personaje istorice romantice: Doamna Chiajna, evocată de Odobescu, sau Clara din piesa lui Al. Davila. Spiritul său expansiv se traduce prin nevoia de mărire, de bogăţie, de ascensiune continuă: „Ca personaj, Vidra este construită, aproape în exclusivitate, pe o singură direcţie caracterologică, aceea a exaltării şi a ambiţiei de a urca treptele măririi" (Mihai Drăgan). Din punctul de vedere al replicilor, ea se comportă ca Lady Macbeth din piesa shakespeariană, când îşi apostrofează soţul laş: „Fugi! Mi-e silă şi mi-e jale! Mic, tot mic şi iarăşi mic!/ În deşert din înjosire eu mă-ncerc să te rădic/ Du-te dar de te-nvârteşte în îngusta-ţi vizuină:/ Cearcă-ţi mintea-n întunerec, scaldă-ţi sufletul în tină!/ Eu te las! Te las, Răzvane! Om tâmpit şi sfiicios!/ O prăpaste ne desparte: eu prea sus şi tu prea jos!". În perspectiva acestei **antinomii**, „Răzvan, acest Ruy Blas al nostru" (Mihai Drăgan), va urma programul existenţial impus de Vidra şi se va pierde, ca fiinţă, odată ce ajunge la punctul de inflexiune al ascensiunii. Pe o pantă caracterologică negativă, ca şi Vidra, dar fără aceleaşi ambiţii acerbe, se situează şi alte personaje, Sbierea, **boierul înfumurat şi mercantil**, fără consideraţie pentru drepturile celorlalţi, vătaful Başotă, **instrument orb al stăpânirii şi al propriei limitări spirituale**, bine cunoscut pentru disprețul arătat cărturarilor (de fapt, istoria cărturarului, în toate timpurile, a fost cea a scribului, a sclavului, silit să-şi vândă abilităţile altora, ţinut în gazdă şi hrănit de stăpân): „Slujitori! lăsaţi pe dascăl, măcar că eu cu arcanul/ Pe toţi dascălii i-aş prinde ş-aş spânzura cu toptanul", Ganea, **arivistul întâmplător**, care caută să pună mâna pe averea nepoatei lui Moţoc.

În consecinţă, voinţa de putere a lui Răzvan se sfârşeşte tragic, prin moarte; orizontul se întunecă nefast în faţa lui şi eroul rămâne în amintirea urmaşilor ca un voievod viteaz şi îndrăzneţ: „Mi se-ntunecă vederea, dar văd ceva de departe,/ O jumătate din mine de cealaltă se desparte". De altfel, dintr-un spirit de justiţie divină, scriitorul îl pedepseşte pe eroul ce destrămase domnia lui Aron-Vodă, dedicându-i un motto în ultimul cânt, preluat din Miron Costin: „Aşa s-a plătit şi lui Răzvan răul ce-i făcuse şi el lui Aron-vodă". Într-un fel, soarta personajului se compară cu aceea a lui Macbeth, predestinat să dispară de pe scena istoriei în momentul în care pădurea Birnam din faţa castelului îndepărtat, Dunsinane, situat într-o Scoţie misterioasă şi plină de poveşti cu fiinţe fantastice şi vrăjitoare, se va mişca în chip miraculos şi îl va ataca. Roata timpului înregistrează o accelerare extraordinară a vitezei, eliminându-l pe îndrăzneţul ce încercase să-şi forţeze norocul.

Manualul CORINT 2

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA

APUS DE SOARE

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA (1858-1918). Autor al trilogiei dramatice inspirate din istoria Moldovei, „Apus de soare" (1909), „Viforul" (1910) şi „Luceafărul" (1910). Scriitorul debutează în proză cu „Sultănica" (1885), scrie în continuare „Trubadurul" (1887), „Paraziţii" (1892), „Între vis şi viaţă" (1893), „Hagi-Tudose" (1903).

Scanned with OKEN Scanner

Delavrancea a dramatizat două dintre scrierile sale, „Irinel" (1912) şi „Hagi-Tudose" (1913), fără succes însă. A scris şi drama psihologică „A doua conştiinţă" (apărută în 1932). Descrieri excelente ale anotimpului hibernal sunt în „Sultănica", sau ale împrejurimilor triste ale Grădinei Icoanei, în „Milogul" şi „Iancu Moroi". La alegerea în Academie, în 1912, a rostit discursul „Din estetica poeziei populare", adevărat manual de experimentare a simţului inefabilului. Preocupările pentru folclor se traduc şi prin scrierea câtorva basme: „Neghiniţă", „Norocul dracului", „Departe, departe", „Stăpânea odată...", „Palatul de cleştar".

Trilogia lui Delavrancea, „Apus de soare" (1909), „Viforul" (1910) şi „Luceafărul" (1910), apare într-o perioadă când în Europa se dezvoltase teatrul simbolist, reprezentat de Claudel, sau **drama de idei**, a lui Maeterlinck. Drama romantică „Apus de soare" prezintă ultimele momente din viaţa lui Ştefan cel Mare, anii de la începutul secolului al XVI-lea. Legendarul personaj, ajuns la capătul puterilor, se pregăteşte să moară, prima grijă fiind pregătirea unei succesiuni benefice la tronul Moldovei. Actul I prezintă epoca de la începutul secolului al XVI-lea, actul al II-lea boala lui Ştefan şi desemnarea ca succesor a lui Bogdan, fiul său, actul al III-lea înfăţişează pedepsirea boierilor trădători, fapt ce îi agravează boala, iar actul al IV-lea cuprinde deznodământul, trecerea în eternitate a omului-voievod. În piesă există mai multe conflicte: unul **politic**, generat de noile cercuri de putere, care încearcă să se opună voinţei domnitorului, altul **psihologic**, **intern**, declanşat de opoziţia între puterile fizice slabe ale domnului şi marea sa tărie sufletească. Tranziţia puterii nu este simplă, ci urmează o intrigă complicată: la curte apar primii clevetitori, Ulea, Drăgan şi Stavăr, care plănuiesc să-i lase puterea lui Ştefăniţă. Sunt trei boieri trădători, care încercaseră şi în alte împrejurări să-l înlăture pe domnitor de la putere, pretextând că bătălia ultimă nu mai trebuie ţinută, pentru că voievodul e prea bătrân. Altă grijă a lui Ştefan este ca Oana, fiica lui, să fie împiedicată să se mărite cu Petru Rareş, un tăinuit frate al ei, fiu dobândit dintr-o legătură de tinereţe a voievodului cu Răreşoaia, evitându-se astfel o legătură incestuoasă. Opoziţia semnificativă între statura spirituală a lui Ştefan, permanentă în istorie, şi epuizarea fizică a unei fiinţe aflate la capătul puterilor generează întregul conflict. Puterea spirituală a domnului duce la uciderea lui Ulea, doar prin simpla prezenţă voievodală, la fel cum altădată Cidul, mort, pus pe calul său, făcea posibilă retragerea unei întregi armii străine. Boierii complotişti spală cu sângele paloşul legendar al voievodului. Perenitatea legendei se asigură prin existenţa acestor arme vrăjite, păstrate de urmaşi cu sfinţenie. Din acest punct de vedere, oţelul este un metal de o valoare mult mai însemnată decât a aurului, fiind înnobilat de folosirea în luptă.

Omul Ştefan este deosebit de figura legendară a domnitorului şi a conducătorului de oşti. Cu un portret impus de Grigore Ureche în „Letopiseţul Ţării Moldovei", el apare şi în „Dumbrava roşie", de Vasile Alecsandri, şi în „Fraţii Jderi", de Mihail Sadoveanu. În „Apus de soare" el este înfăţişat în clipe de suferinţă, fiind tratat de „doftori" străini, Şmil, Klingensporn, Cesena. Se ilustrează acum o diferenţă între **omul mitic**, reprezentat de Ştefan cel Mare, şi **omul biologic**, care îşi dă ultima suflare ca oricare altul. **Conflictul psihologic** este generat tocmai de trupul slab ce refuză să-l asculte: piciorul este bolnav, „încheieturile lui sunt prinse", numai sufletul a rămas tânăr. Acţiunea de opoziţie a boierilor la voinţa domnului, declanşează **conflictul politic**: ei nu-l pot ierta pentru sprijinul dat răzeşimii şi în special oamenilor simpli, dar cu mari merite, pe care îi ridicase în ranguri. Chiar Ştefan face o deosebire între fiinţa pământeană şi omul-legendă, ce reprezintă întreaga Moldovă. Ca într-o încercare de revigorare a trecutului, el cere să nu fie legat când este ars cu fierul înroşit, dar reacţiile nu se lasă aşteptate: „DOFTORUL KLINGENSPORN:

Scanned with OKEN Scanner

Acum încleştează mânele. [...] ŞTEFAN: [...] Câine, ce-ai făcut pe fratele tău... Şi când îşi dete sufletul strigă... a! a! o! o!" (Actul IV, scena 8). Diferența dintre cele două ipostaze ale lui Ştefan, de om şi de domnitor al Moldovei, de luptător împotriva turcimii, este evidentă: „– Ce te doare, păcatele mele?" îl întreabă îngrijorată doamna Maria. „– Nimic, pe domnul Moldovei"... răspunde Ştefan. „Ce e durerea?... Şi toate pe Ştefan Muşatin, fiul lui Bogdan şi nepotul lui Alexandru cel Bun...". De iscusința lui Ştefan de a se descurca în situații complicate nu s-a plâns nimeni: „nimeni nu s-a plâns de judecățile lui în vreme de pace – spune clucerul Moghilă cu adâncă evlavie – ori că-n războaie n-a sărit unde a fost mai greu". El este numit „slăvitul", „preaslăvitul nostru stăpân", reprezentând Moldova nebiruită, într-o unitate deplină, căci „voința ei şi a mea a fost una". Ştefan rosteşte, în momentul apoteotic al testamentului său, celebra frază, cu valoare de adevăr general-istoric, certitudinea deplină că viitorul țării este mult mai important decât prezentul: „Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri ş-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor..." (Actul III, scena 8).

Remarcabilă este, în testamentul lui Ştefan, **invocația retorică extinsă**, ce concentrează în câteva pasaje întreaga viață a personajului şi **toposul eroic** al Moldovei, generațiile care s-au jertfit pentru libertate. Urmaşii sunt figurați metaforic, ca o **pădure tânără**, în timp ce strămoşii au îngroşat pământul patriei, presărați peste tot, „la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni...". Această legătură de sânge a oamenilor cu pământul îi predestinează să piară pe câmpurile de luptă, dar şi să se înscrie în marele mausoleu al eroilor patriei.

Vitejii care l-au însoțit pe Ştefan în bătălii sunt morți; într-o patetică reiterare a motivului *ubi sunt*, Ştefan evocă galeria imensă a eroilor. Numele lor au o veche rezonanță dacică sau sunt preluate dintr-un fond lexical al vremii, toate subliniind îndârjirea şi spiritul de sacrificiu al oştenilor. În sonoritatea lor dură este conținută vitalitatea încrâncenată a poporului român, ce nu s-a lăsat copleşit de străini. Pe măsura discursului, gradarea sporeşte în intensitate, în concordanță perfect orchestrată cu tunetele ce se dezlănțuie tot mai puternic, parcă într-un reflex al stării sufleteşti a eroului exteriorizată la scară cosmică: „(*Fulgeră, plouă repede.*) [...] (*Fulgere şi tunete.*)".

Tonul evocării lui Ştefan ia aspect de **litanie liturgică**, de măreție trecută şi de resemnare a ființei trecătoare, care edifică însă, prin disoluția sa în lutul originar, reprezentând o entitate mai mare, un popor. Tema *fortuna labilis*, a destinului efemer este evidentă: „Unde sunt... bătrânul Manuil şi Goian, şi Ştibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Juga, şi Gangur, şi Gotcă, şi Mihai Spătarul, şi Ilea Hurru comisul, şi Dajbog pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur?... Pământ!... Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriaşi!". Oamenii sunt trecători, dar prin existența lor efemeră se statorniceşte perenitatea unui popor. Duşmanii, leşi, tătari sau turci, sunt văzuți de la înălțimea spirituală conferită de istorie voievodului: Vladislav e un molâu, Alexandru, un fudul, un „iagelon", o slugă a papei de la Roma; Ivan, un năuc, căzut în mintea copiilor. Ideea trecerii ireversibile a timpului indică un adevăr esențial: nu prezentul, nu clipa contează în istoria unui popor, ci numai **viitorul**, deoarece reprezentanții acestuia vin şi îl iau în stăpânire **apriori**: „Țineți minte cuvintele lui Ştefan, care v-a fost baci până la adânci bătrânețe... că Moldova n-a fost a strămoşilor mei, n-a fost a mea şi nu e a voastră, ci a urmaşilor voştri ş-a urmaşilor urmaşilor voştri în veacul vecilor...". Odată **tirada** încheiată, omul, ținut încă în mişcare de forțe vitale nebănuite, se prăbuşeşte în brațele Mariei şi ale doftorului Cesena.

Scanned with OKEN Scanner

Ultimul mare efort în slujba ţării este reprezentat de pedepsirea boierilor trădători. Moartea survine printr-o serie lungă de gesturi, grija scriitorului pentru detaliu fiind desăvârşită, fără îndoială de inspiraţie naturalistă. Eroul trece în nefiinţă aproape misterios, lăsând după moarte, drept moştenire, numai marea lui energie spirituală. Şi, odată cu dispariţia sa, se aşterne cortina: eroul iese din scenă după ce-şi îndeplineşte rolul providenţial. Că la această reprezentaţie participă şi forţele divine o arată şi letopiseţele, care precizează că la moartea lui Ştefan a început să plouă.

Limbajul scriitorului nu este unul dialectal, moldovenesc; în convorbirile cu Oana, Ştefan vorbeşte ca un om în vârstă, într-o manieră ce nu exclude expresiile populare sau arhaismele, în buna tradiţie a letopiseţelor moldoveneşti. Umorul, care completează trăsăturile de caracter ale eroului, provine şi din folosirea eficientă a resurselor paremiologice ale folclorului.

„Apus de soare" este recunoscută drept piesa cea mai reuşită a lui Delavrancea, personalitatea eroului fiind copleşitoare. Teatrul lui Delavrancea menţine, la începutul secolului al XX-lea, caracteristicile dramei romantice, rămânând diferit de cel al lui Alecsandri, vag ironizant, cu atât mai mult de **jocul de măşti**, de **rotirea în cerc** a personajelor lui Caragiale. Dacă, pentru ultimul, dispariţia unui provincial Mitică nu afectează prea mult imensul spaţiu scenic al istoriei, rolul fiind preluat prin rotaţie de alt personaj de aceeaşi insignifianţă, cu aceeaşi biografie şi acelaşi comportament, pierderea unui erou de talia lui Ştefan cel Mare creează o puternică impresie estetică, iar în plan istoric rămâne ireparabilă.

TIRADA. Ampla tiradă a lui Ştefan este un mesaj pentru viitorime, cumulând învăţăturile esenţiale ale celui ce „a fost baci până la adânci bătrâneţe" pentru poporul său. Metafora „pădure tânără" semnifică generaţiile prezente şi viitoare, dar, prin conexiunea cu strămoşii, implică o idee de amplă rezonanţă în spiritualitatea românească, aceea a perenităţii **codrului**, ca element-simbol, ca topos fundamental al ţării, cu stabilitate milenară. Pe această **dimensiune metaforică**, cele mai multe cuvinte primesc conotaţii multiple, convergente, susţinând ideea fundamentală a unui popor menit să străbată liber timpul istoric: „ţăran" înseamnă om al ţării, dar şi fiinţă eroică ridicată din ţărână şi revenită în aceeaşi magmă originară, în pământul ocrotitor al neamului, clădit pe oasele celor ce s-au jertfit pentru libertatea acestuia.

Ştefan face, preluând retoric motivul *ubi sunt*, într-un **crescendo** grandios, o amplă **enumeraţie**, devenită **hiperbolă**, a tuturor eroilor căzuţi în bătăliile pe care le-a dus în timpul domniei: „Presăraţi... la Orbic, la Chilia, la Baia, la Lipnic, la Soci, pe Teleajen, la Racova, la Războieni... Unde sunt părinţii voştri? La Cetatea-Albă, la Cătlăbugi, la Scheia, la Cosmin, la Jaleşti... Unde sunt... bătrânul Manuil şi Goian, şi Ştibor, şi Cânde, şi Dobrul, şi Juga, şi Gangur şi Gotcă şi Mihai Spătarul, şi Ilea Huru comisul, şi Dajbog pârcălabul, şi Oană, şi Gherman, şi fiara paloşului... Boldur?". E aici o însumare a tuturor strămoşilor, un osuar al eroismului care străbate timpul istoric, proiectat în legendă.

Domnitorul însuşi este o chintesenţă a puterilor însumate ale înaintaşilor, în pofida faptului că, în final, este un personaj epuizat fizic, că este acum „bătrân, bolnav şi neputincios". El este un „baci" pentru toţi ceilalţi, care-i urmează, un *pater familias* care se pregăteşte să moară, un mare geniu politic şi un orator de seamă.

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU

Manualele ART, SIGMA

SUFLETE TARI

Piesa „Suflete tari" este o dramă a contradicției dintre două personaje situate la polii opuși ai existenței, fiecare trăind în momente diferite ale segmentului temporal: Ioana într-un trecut plin de relicvele unui întârziat Ev Mediu boieresc, Andrei Pietraru într-un prezent aparent modern, repetând însă structuri caracteriale clasice, de mult cunoscute. Scriitorul însuși, aflat în polemică permanentă cu modelele literare uzitate până la el, declară, în „Addenda la Falsul tratat", că a vrut să dea o replică la romanul „Roșu și negru" de Stendhal: „Eram încă de ani de zile, și am rămas un prețuitor statornic al lui Stendhal, dar mi s-a părut că laborioasa tactică a lui Julien Sorel, ca să seducă pe d-ra de la Mole, ar putea fi tematic înlocuită cu o irumpere psihică atât de clocotitoare, atât de neprevăzută, încât să izbândească, în 40 de minute, acolo unde eroul stendhalian avusese nevoie de luni (și poate de ani) de manevre calculate și dibuiri de tot soiul".

„Totul este Scris", pare să spună, cu alte cuvinte, Camil Petrescu, apropiindu-se de Utopia lui Jorge Luis Borges, potrivit căreia ceea ce se întâmplă nu e decât repetarea unor fapte de mult consemnate în imensa Carte a Lumii. Cele două personaje, respectând principiul **atracției contrariilor**, sunt două **ipostaze livreşti** ale aceluiași tip ireductibil de proiecție în absolut și, implicit, de autoiluzionare. În plus, spațiul virtualizat al bibliotecii, devenită, în piesă, **suprapersonaj**, agent determinant al destinelor umane, potențează mari conflicte de conștiință. Ioana Boiu-Dorcani este o admiratoare fără rezerve a personajului stendhalian Mathilde de la Mole, nutrind însă și orgoliul propriei descendențe nobiliare, prin permanentă raportare la Suzana Boiu, boieroaica de altădată, care salvează un haiduc de la moarte, după care se căsătorește cu el. La rândul lui, fără să știe, Andrei Pietraru devine o ipostază actualizată a eroului stendhalian, încercând, din iubire, dar și din ambiție față de un orgoliu feminin nemăsurat, să ajungă cu orice preț și într-un interval de timp strict determinat, iubitul Ioanei.

Biblioteca merită o atenție mai mare în simbolistica dramei. Însuși scriitorul este preocupat de tehnica modernă a textului literar, devenind promotorul unei noi viziuni artistice în roman, bazată pe autenticitate, substanțialitate și anticalofilie. Și în textul dramatic se dovedește un novator, inserând tehnici literare specifice prozei, o intertextualitate *avant la lettre*, vădită, chiar cu intenții polemice, în „Suflete tari". Didascaliile devin, în felul acesta, mijloace de **caracterizare directă** a personajelor. În „Nota regizorală" atașată volumului „Teatru", III, din 1947, scriitorul menționează că există două tipuri de indicații scenice: unele „simple deziderate", de care să se țină seama în măsura posibilităților, „cum ar fi de pildă culoarea ochilor eroului sau ai eroinei", altele „necesare", constituind „adevărate caiete de regie", privitoare la gestică, mișcarea scenică, tonalitatea și intensitatea vocii, uneori fiind „mai importante chiar decât textul vorbit, fiindcă numai ele dau semnificația reală acestui text vorbit".

Nu este așadar de mirare că scriitorul include în textul dramatic adevărate portrete în proză, de pildă al lui Andrei Pietraru: *„treizeci de ani, înalt și delicat, fără să fie slab. Păr castaniu, fața palidă și ochi verzi-albaștri, foarte pătrunzători. Are o figură obosită, de om mistuit de o frământată viață interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, când prea timidă când excesiv de violentă. O neliniște și o nestabilitate în gesturi de aparat de mare precizie, sensibil la mai multe influențe deodată."*. Portretul Ioanei Boiu este realizat sub forma unui articol de ziar monden, „Jupânița", inserat firesc în textul dramatic, procedeu uzitat de altfel și de

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale. Semnificativ aici, mai incitant, cum spune autorul, chiar decât textul vorbit, este însă faptul că **proiecția-cadru a personajului** se produce **în spațiul bibliotecii**, însuși iatacul „jupâniței", în care avea îndrăzneala de a-și primi pretendenții întârziați și ezitanți, semănând cu „un muzeu criptologic", spațiu semantic de mare profunzime, care determină trăsăturile personajului: „Pe pereți, tablouri bizantine, portrete mănăstirești, prin colțuri jilțuri de biserică alături de gobelinuri. Lângă o biblie din veacul al XVII-lea, ultimele cărți ale lui Barres și comediile lui Wilde în original. Dar îl admiră mai cu seamă pe Stendhal și ar vrea să semene cu domnișoara de la Mole... De asemenea, e de câtva timp în căutarea unui strămoș care să fi fost decapitat.".

Și viața lui Andrei Pietraru este înscrisă hotărâtor în **spațiul virtual al bibliotecii**. Student strălucit, intelectual de mare viitor, refuzând un post universitar și chiar o căsătorie extrem de avantajoasă, cu o dotă de „zece mii de napoleoni aur curat" și cu promisiunea unui doctorat în străinătate, personajul naufragiase în postul minor de bibliotecar-arhivar al boierului Matei Boiu-Dorcani, descendent dintr-o veche familie, care înscria în arborele genealogic trei logofeți și patru spătari. Pentru foștii colegi, Andrei Pietraru alesese un drum „înfundat", care nu duce nicăieri, făcându-și însă iluzii că se află aici „în calitate de istoric... pentru cercetat arhivele lui Boiu-Dorcani", după modelul altor mari familii boierești, Cantacuzino, Crețulescu, Calimachi, care „au însărcinat și ele pe unii dintre istoricii noștri cu asemenea cercetări în arhivele lor". Un personaj cu simțul realului, cum este Saru-Sinești, vede în acest loc un spațiu al neantizării ființei, într-o casă ieșită din timp odată cu clasa socială desuetă pe care o reprezintă, atemporalizată, despre care „nimeni nu știe pe ce lume trăiește", dându-i ca exemplu un personaj dintr-un fals castel din Moldova, „un bătrân caraghios, prăpădit, aciuat acolo", fiu de „fost ministru scăpătat", total depersonalizat, ajuns „camarad cu servitorii", „care venise ca musafir, să stea o săptămână, și a rămas musafir acolo patruzeci de ani", fiindcă „nu s-a mai îndurat nimeni să-l alunge".

Marea iluzie care îl ține **prizonier în spațiul cărților** este însă iubirea tăinuită, vreme de șase ani, pentru stăpâna casei, Ioana Boiu. Pentru Pietraru, rătăcirea într-o bibliotecă, în labirintul Babel, este un act de martiraj pe altarul iubirii, pentru mărturisirea căreia crede că a venit timpul, odată cu intenția prințului Șerban de a cere mâna Ioanei. Aceasta este însă un personaj nutrit la marile orgolii ale castei sale, care vede totul numai în alb și negru, pentru ea ființele umane clasificându-se în „suflete de stăpâni" și „suflete de slugi". De aceea ea nu vede în Andrei decât un pretendent fără succes, „un biet ratat", care nu poate accede cu nici un chip la condiția clasei din care face ea parte.

Înfruntarea dintre cele două personaje constituie adevăratul **conflict** al piesei, între două „suflete tari", fiecare rătăcit în spațiile propriilor iluzii: Ioana Boiu, reprezentantă a unei clase desuete, ieșită de pe scena istoriei, joacă **rolul livresc** al castelanei inaccesibile muritorilor de rând, de o inteligență superioară, materializată însă exclusiv în ironie acidă, neîncrezătoare, în timp ce Andrei Pietraru are neșansa de a repeta, chiar involuntar, rolul arivistului clasic din romanul lui Stendhal: „Dacă astă-seară, până la ora douăsprezece, nu îi voi fi sărutat mâna, la ea în iatac... Astă-seară la ora douăsprezece... îmi voi sfărâma tâmpla cu revolverul.". În felul acesta, cei doi, rătăciți ca Alice în lumea oglinzii, devin fantoșe, personaje de hârtie, cu roluri divergente, distribuite dinainte, ca în teatrul absurdului. Declarația de dragoste a bărbatului este primită cu ironie: „Dar am înțeles-o, mi-ai spus-o! Altceva! Sau mai pe larg, cu amănunte! [...] Spune tot și nu mai pierde timpul cu introduceri.". Ioana Boiu nu poate remarca decât teatralitatea gesturilor lui Pietraru: „În ceea ce ai vrut să-mi spui dumneata, nu am recunoscut decât câteva pasaje de teatru prost, câteva fraze de roman ieftin și nici o figură stilistică, sau vreo două vorbe învechite! (*Și*

Scanned with OKEN Scanner

mâinile palide îi sunt batjocoritoare). Ei bine, domnule, cu zaharicale de acestea vrei să mă cucereşti dumneata pe mine? (*Şi mai ironică, cu o prefăcută cochetărie*). Mă jigneşti! Te rog, acum, după ce ştiu că-mi invidiezi câinele şi cărţile, du-te şi te culcă...". Iarăşi, didascaliile dau interpretarea exactă şi extrem de expresivă a scenei: Andrei „o priveşte înfiorat, încremenit. Pentru el Ioana e un ideal care se prăbuşeşte. «A privit în sufletul lui» şi nu numai că nu s-a înduioşat, dar îşi bate joc de el. A rămas în picioare uluit. Nu se poate regăsi. Într-o clipă revede cei şase ani, când credea că «ea nu bănuieşte». Şi deodată, din revoltă, toată suferinţa lui comprimată din tăcere izbucneşte acum, cu violenţa unui resort uriaş care se destinde brusc.".

Andrei Pietraru, în cea mai sinceră şi revoltată încordare a fiinţei, simte că acum se joacă momentul capital al existenţei sale: „Ha... ha... ha... să plec, acum? Ar fi o neghiobie. (*Uluit, cu un rânjet de dispreţ.*) Pentru cine?... Pentru cine? [...] Să rămân aici. Trebuie să rămân. [...] Cu sau fără voia dumitale. [...] Îţi voi ţintui mâinile... [...] Îmi dau seama de un singur lucru. Că e aici o luptă pe viaţă şi pe moarte şi că ar fi o farsă neagră de cioclu să fiu eu cel învins.". După o clipă de autenticitate, personajul reintră însă în tiparele predestinate ale cărţii („Domnişoară, pentru mine nu mai e întoarcere. M-am jurat că astă-seară, înainte de miezul nopţii, să vă sărut mâna... [...] O dată cu ultima bătaie a ceasornicului – dacă nu am să izbutesc să fac aceasta, îmi sfărâm tâmpla..."), prilej pentru Ioana de a-i întinde mâna, batjocoritoare, în semn că nu crede nimic din ce îi spune, că se luptă cu tot ridicolul situaţiei. Mai mult, îl invită să citească pasajul identic din „Le Rouge et le Noir": „Julien, indignat de laşitatea sa, îşi zise: în clipa precisă în care vor bate zece ore, dacă nu voi executa ce mi-am promis să fac... [...] Mă voi urca la mine şi-mi voi zbura creierii.".

Prizonier al Cărţii, al bibliotecii care acum le sufocă amândurora existenţa, surprins de marea coincidenţă a situaţiilor, Andrei este „învins, descompus", „se prăbuşeşte a doua oară". Are un moment de revelaţie, „i se pare că o lumină ciudată s-a făcut în iatac", dar şi că „luptă cu alte forţe decât ale acestei femei", desigur **predestinarea livrescă**, inconştientă sau consimţită, cultivată, a propriilor vieţi. De aceea simte că trebuie să se elibereze amândoi, să găsească un punct de coincidenţă, care nu poate fi decât al orgoliilor învinse prin demascarea iluziilor în care a trăit fiecare. Andrei, care pare să fi trăit până acum cartea şi nu propria viaţă, trebuie să o scoată şi pe Ioana din convingerea că asistă la o farsă: „Ştii dumneata cine e ridicol dintre noi doi, domnişoară? Ei bine, dumneata eşti «bine crescută, cultă, manierată», iar eu sunt aici, adevărat ca viaţa însăşi. Eu trăiesc, fie şi fără să-mi dau seama, literatura... (*sec*) dar dumneata literaturizezi viaţa!". Ridicolul, de astă dată al Ioanei Boiu, este dat de mediul artificial pe care şi l-a creat, de „tablourile de pe pereţi", de „palatul acesta care te apără de lume ca un sanatoriu", de iluzia că face „ştiinţă, ori artă".

Prin momente succesive de purgatoriu, sub semnul **ironiei** sau al **sarcasmului**, într-o ciocnire violentă de „suflete tari", cele două personaje se întâlnesc într-un punct înalt al orgoliilor învinse, forma de absolut pe care şi-au construit-o venind din direcţii total opuse. E un echilibru fragil, proiectat într-un **spaţiu fictiv, livresc**, care se va prăbuşi iremediabil la prima adiere de vânt. Iubirea lor, apărată cu fermitate în faţa prejudecăţilor lui Matei Boiu-Dorcani, se spulberă în faţa unui banal gest de compasiune, în scena 7 din actul III. Andrei nu mai are puterea să ia de la capăt nesfârşitele şi inutilele argumente de nevinovăţie şi, consecvent cu sine însuşi, într-un moment de revoltă supremă împotriva acuzaţiei de **farsă livrescă** pe care pare să o joace, săvârşeşte ceea ce promisese de la început: se împuşcă în piept. Trezirea ultimă la realitate a Ioanei, „năucită, desperată", nu

Scanned with OKEN Scanner

mai are acum nici un efect asupra protagonistului: „Pe dumneata te-am ucis în mine... Eşti moartă... mai moartă decât dacă n-ai fi existat niciodată...". Este moartea unui ideal, dar şi eliberarea lui Andrei Pietraru din spaţiul, devenit sufocant, al bibliotecii şi transferul său în spaţiul natural al satului românesc: „Culai (*către ea*): Ce mai vreţi? Andrei al dumneavoastră a murit... (*către Elena*): îţi place să te scoli de dimineaţă? Adună-ţi repede ce ai pe aci, că mergi cu noi la Văleni...".

PATUL LUI PROCUST. Simbolistica sintagmei „patul lui Procust" se poate aplica numai secvenţial celor două personaje. Ca definiţie individuală, poate însemna spaţiul de năzuinţă către absolut pe care şi-l conferă fiecare, Ioana Boiu orientată spre un **trecut idealizat**, iar Andrei Pietraru către o **iubire imposibilă**. Ambii protagonişti sunt însă „suflete tari", total diferite temperamental, având fiecare marja lui de iluzie şi de luciditate, mereu însă pe coordonate diferite. Punctul lor de întâlnire, poate adevăratul „pat al lui Procust" care să le armonizeze spiritele ascuţite, se realizează în urma prăbuşirii tuturor orgoliilor şi convenienţelor, după smulgerea reciprocă, violentă a măştilor.

Drama se construieşte tocmai în jurul acestei **incapacităţi de adaptare** a personajelor. Andrei şi Ioana sunt situaţi la un capăt şi la celălalt al scalei de manifestări temperamentale, întâlnirea lor, regizată prin scenarii livreşti prestabilite, fiind de scurtă durată, destrămată la primul fapt neînsemnat care iese din prescripţiile ştiute.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (SIGMA)

Ex. 5/ p. 201. Adevărul unui sentiment constituie, în scena a treia a actului II, un laitmotiv. Tirada iubirii neîmpărtăşite (p. 37) sună însă fals, pare construită din clişee sentimentale de un patetism îndoielnic. Personajele năzuiesc la autenticitatea trăirii, dar cad în capcana unor roluri preexistente lor. Andrei Pietraru joacă fără să ştie partitura lui Julien Sorel din „Roşu şi negru" de Stendhal, Ioana Boiu ar vrea să se identifice cu Suzana, boieroaica de altădată care-a salvat un haiduc de la moarte, căsătorindu-se cu el (povestea ei ajunge la Ioana tot printr-o carte, „Istoria Mănăstirilor şi Pravilelor"). Spaţiul în care se desfăşoară personajele este, de fapt, în cea mai mare parte a piesei, biblioteca asemănătoare unei arhive a aristocraţilor Boiu.

Selectaţi fragmente din scena reprodusă în manual, semnificative pentru jocul autentic/ fals, viaţă/ literaturizare.

Ioana identifică modalitatea de comportament a lui Andrei Pietraru, similară cu aceea a lui Julien Sorel:

„IOANA: Ei... ce e? Ce mai zici? (*Recitând:*) «Dacă la ora zece nu-i voi prinde mâna, îmi voi zbura creierii». Pui în loc de zece miezul nopţii şi pretenţiile îţi sunt mai mari – să-i reţină mâna... Dumneata vrei s-o săruţi, nu? În locul blândei doamne de Renal: Ioana Boiu... (*Râde sec*). Să-ţi spun eu ce avea să urmeze. Probabil seria de cincizeci de scrisori-tip ale rusului Korasov... (*Compătimitor.*) Nu eşti nici cătuşi de puţin inteligent. Şi nici nu ştiu dacă îţi dai seama cât de nefericită e situaţia dumitale... (*Sincer*). Am vrut să te cruţ... am căutat să evit... Mă stingherea pe mine ridicolul dumitale, dar nu m-ai înţeles... (*A scăzut ceva parcă, în atmosfera încăperii. E ca o simplificare de conflict lichidat.*)".

Pentru Andrei, viaţa nu este literaturizată, e numai coincidentă cu un scenariu literar prestabilit. Ioana trăieşte însă într-un spaţiu steril, virtual, plin de cărţi, de tablouri şi de lucruri scumpe. Imaginea palatului sugerează decadenţa unei familii vlăguite biologic, hrănită din amintirile vremurilor vechi. În finalul piesei, Ioana rămâne **prizonieră a**

Scanned with OKEN Scanner

bibliotecii, „împietrită, sprijinită de bibliotecă", personaj devitalizat, adevărată „păpuşă a cărţilor citite", într-un spaţiu existenţial artificializat.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (ART)

Ex. 7/ p. 206. Explică sensul afirmaţiei lui Andrei: „Eu trăiesc, fie şi fără să-mi dau seama, literatura... dar dumneata literaturizezi viaţa.". Te poţi ajuta în explicaţia ta de replica următoare a personajului: „Să lupţi cu moartea şi cu destinul e să aştepţi cum am aşteptat eu şase ani... să hotărăşti ceea ce am hotărât eu astă-seară.".

Andrei Pietraru se află în primul rând în conflict cu el însuşi, situându-se într-un con al umbrelor şi al victoriilor asupra sinelui. El este, prin **coincidenţă livrescă**, un personaj stendhalian, dar dintr-un alt punct de vedere: **arivismul** său nu este generat de lectura cărţilor, ci provine dintr-un conflict interior tipic literaturii camilpetresciene, care îi relevă adevărul crud că aparţine unei categorii sociale inferioare, contrară însă valorilor intelectuale şi morale pe care le posedă ca individ. Eroarea sa constă în faptul că îşi situează idealul absolut într-o lume decadentă, vetustă, proiectată prea mult în sfera trecutului, chiar dacă în aceasta mai subzistă personaje de o tărie caracterială extraordinară, cum este Ioana Boiu. Aceasta însă, lipsită de contingenţă reală cu lumea nouă în care se mişcă, fiind o apariţie mai curând bizară, subliniată la modul ironic în articolul „Jupâniţa", se regăseşte într-o proiecţie către trecut („În priviri îi ghiceşti o reverie cu viziuni medievale.") sau către vremea nobilimii franceze, construită pe cale livrescă, devenind ea însăsi „păpuşa cărţilor citite", personaj de hârtie, uscat, spirit neînţeles al cărţilor din bibliotecă.

Manualul HUMANITAS

ACT VENEŢIAN

Întreaga literatură a lui Camil Petrescu constă, s-a spus, în reluarea obsesivă a aceloraşi teme, cu mici „variaţiuni", punând în scenă personaje similare, stăpânite până la anulare de aspiraţia către absolut: absolutul în dragoste, în justiţie, în organizarea socială. Drama „Act veneţian" reia tema **absolutului în dragoste**, pentru Pietro Gralla, personajul principal, întruchiparea acestuia fiind soţia sa, Alta, situată în viziunea lui pe treapta cea mai înaltă a valorilor morale feminine. Proiecţie iarăşi într-un spaţiu ideal a relaţiilor unui cuplu supus determinărilor lumii în care trăieşte, fiindcă acţiunea piesei se desfăşoară în secolul al XVIII-lea, într-o Veneţie coruptă, aflată în declin, cu toate manifestările negative ale unor astfel de momente, de laşitate, ipocrizie şi indolenţă.

Pietro Gralla pornise în viaţă de jos, fusese corsar, condotier curajos, săvârşind fapte de eroism, devenind apoi amiral al flotei veneţiene, pe care trebuie să o conducă în lupta împotriva turcilor, pentru a asigura în continuare supremaţia maritimă a cetăţii. Alături de el se află tânărul Cellino, reprezentant al nobilimii veneţiene, ajuns căpitan de navă prin originea sa aristocratică. Pietro este dezgustat de comportamentul laş, nedemn, înclinat spre plăceri, al lui Cellino, „înzorzonat cu maniere de curte", nepregătit pentru importanta misiune de comandant de navă.

Ascensiunea socială a lui Gralla este recunoscută în cetate, în casa lui adunându-se intelectualii şi artiştii vremii, în adevărate banchete platoniciene, discuţiile filozofice purtându-se în jurul monadelor lui Leibniz, simboluri ale armoniei şi ale

Scanned with OKEN Scanner

perfecțiunii universale. Casa lui Pietro Gralla pare o insulă de puritate şi de înaltă intelectualitate în mijlocul apelor unei Veneții care îşi pierduse măreția de odinioară. Simbolul perfecțiunii îl reprezintă pentru erou Alta, fostă curtezană, devenită, prin eliberare de trecut, prin inteligență şi frumusețe, un model al demnității feminine.

Criza eroului, contrazis în idealurile sale cele mai înalte, este declanşată mai întâi de proasta administrare a cetății de către consiliul celor zece, fapt ce îi determină demisia din funcția de conducător al flotei. Gralla crede că, întors acasă, alături de Alta, devotată pe deplin idealurilor sale, va găsi o atmosferă compensatoare pentru deziluziile produse de proasta guvernare a cetății. Alta are însă o rătăcire de moment, inexplicabilă nici pentru ea însăşi, reînnodând o relație trecută cu facilul Cellino, pe care îl cheamă într-un turn de la marginea oraşului. Surprinşi de Pietro Gralla, Alta îl scoate pe Cellino pe fereastră, în afara zidului, dar soțul descoperă că Alta îi ascunde ceva, dezlănțuindu-se cu furie împotriva întregii lumi, o lume nesigură şi imorală, în care se strecoară îndoiala în dragoste: „Ar trebui pălmuit cu sabia de-a valma orice trecător... Cetatea întreagă ar trebui arsă... Ar trebui întoarse pe dos cu cleştele toate inimile, ca să fie smuls de acolo viermele ascuns al prefăcătoriei... Ar trebui înfierați cu fierul roşu, de la naştere, cu câte un cap de vulpe pe piept, toți copiii!". Eroului i se pare că iubirea pură este pervertită de oamenii cu simțăminte dubioase, de „şacalii puturoşi ai Egiptului". Pietro este un Othello însetat de iubire: „În tot pustiul gândurilor mele eşti numai tu. Mâna ta pe brațul meu îmi mângâie sufletul". Alta, încercând să păstreze aparențele de femeie ideală, să nu fie descoperit intrusul Cellino, devine, în mod neaşteptat, un personaj diabolic, încercând mai întâi să-şi convingă soțul că nu s-a întâmplat nimic: „... în adâncul sufletului meu este o apă limpede, neajunsă de nici o privire, de nici un gând... Pe undele ei tremură... fără trup... numai chipul tău." Apoi, ia hotărârea supremă şi îl loveşte cu pumnalul. Reacția lui Pietro Gralla este neaşteptată: el se expune în mod deliberat gestului femeii, suportând fără apărare ultima tortură a setei sale de ideal: *„Privirile li se întâlnesc, fulgerându-se. Răsucit, e gata s-o lovească. Pe urmă, privirea lui are un zâmbet de dispreț nemărginit, de descurajare, de înduioşare asupra propriei lui soarte, se întoarce de tot cu fața în sus... îşi rupe haina la piept... şi-i arată, cu un dezgust nemărginit, de sinucigaș, locul unde să lovească..."*.

După acest dramatic punct culminant, acțiunea continuă într-o chinuitoare cazuistică a interpretării, de către cele trei personaje, a întâmplărilor. Pentru Alta, a cărei tentativă de omor Pietro Gralla o ascunde în fața unei anchete a Inchiziției, drama abia acum începe. Mărturiseşte că adulterul a fost „o otravă care mi-a încălzit sângele, care mi-a aburit gândirea", dar nu găseşte explicații plauzibile pentru trădarea sa: „Îți repet... eşti bărbatul pe care şi-l poate dori orice femeie... Ce vrei să fie superior, cum zici, la acel om? Privirea ta ageră, mersul puternic, brațul tău voinic, făcut să pedepsească, dar şi să frângă un trup de femeie, nu le poate avea acel nevolnic.". Pietro, trezit la realitate, eliberat acum de obsesia absolutului, nu înțelege totuşi ce s-a putut întâmpla cu femeia iubită: „Tocmai asta mă nimiceşte... Dacă aş fi fost numai un om nechemat pentru iubire, ar fi o descoperire care mi-ar înnegri inima.".

Cellino, total transformat şi el de evoluția evenimentelor, explică posibila coeziune şi durată a unui cuplu prin suferință: „O femeie cu care rămâi mai mult decât trebuie te disprețuieşte, căutând neapărat pe un altul, capabil s-o părăsească... [...] Dacă vrei mai ales să guşti liniştit frumusețea femeii, e neapărat nevoie s-o faci să sufere... Numai suferința o înfrumusețează... aşa cum numai când simt umbra morții cântă sublim lebedele. Altfel, femeia e minunată pentru petreceri uşoare, împreună cu vinul şi cântecul...".

Scanned with OKEN Scanner

Pietro, în mod paradoxal, găseşte în Cellino un adevărat sfătuitor în materie de mister feminin, calitate pe care personajul şi-o dobândise printr-o experienţă vastă: „CELLINO (*cu o nesfârşită simpatie, cu o înţelegere plină de admiraţie pentru o lipsă inerentă unui geniu, cum îl socoate el pe Pietro Gralla*): Aţi trăit prea mult pe mare şi nu aţi avut de unde cunoaşte femeile, asta e tot... Cea dintâi femeie mai iscusită pe care aţi întâlnit-o vi s-a părut că e şi femeia cu care aţi plecat în gând de acasă când eraţi copil... Femeia ideală... Eu ştiu că femeia ideală există totuşi pe lume, şi de aceea o caut... Dar mai ştiu că nu e într-o singură fiinţă, ci e risipită în toate femeile... Trebuie s-o aduni, luând de la fiecare câte ceva, de la sute şi din sute de femei.".

Pentru Alta, discuţia aparent misogină a celor doi bărbaţi este nimicitoare, o tortură mai atroce decât pedeapsa supremă: „Voi sunteţi laşi... aţi putea să mă ucideţi dintr-o lovitură, şi nu aveţi curajul... Mă ucideţi fibră cu fibră... E de preferat călăul, care retează dintr-o dată capul, celui care, de milă, taie un ceas gâtul condamnatului! (*Iese dreaptă, îndurerată, ca şi când şi-ar purta inima în mână.*)".

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (HUMANITAS)

Ex. 2/ p. 210. În „Act veneţian" avem de-a face cu **personaje dinamice**, care suferă transformări sufleteşti profunde pe parcursul piesei. Declanşarea acestor metamorfoze lăuntrice extrem de abrupte reprezintă principalul focar de interes al dramei. Urmăriţi evoluţia celor trei personaje centrale, Gralla, Alta şi Cellino. Care dintre ele are cea mai spectaculoasă evoluţie? Dar cea mai complexă, mai bogată în înţelesuri? Discutaţi.

Pietro Gralla este supus unei transformări profunde: total dezamăgit de politica Veneţiei, se întoarce la femeia iubită, căutând salvarea, în chip romantic, prin femeie, dar constată că aceasta îl înşală cu măruntul Cellino. El suferă o prăbuşire bruscă din sferele înalte ale idealului, chiar îşi pierde ştiuta stăpânire de sine, căzând dintr-un iluzoriu „turn de fildeş" în lumea reală, care acţionează uneori din imbolduri misterioase şi după tipare groteşti. În finalul piesei, Gralla părăseşte Veneţia, locul pierzaniei, şi pe Alta, încercând o întoarcere către sine în spaţiile libere ale mării.

Alta are soarta cea mai dramatică, ilustrându-şi pregnant condiţia de personaj complex, sfâşiat de tendinţe opuse, incapabil să deceleze propriile porniri şi să se supună altor determinări decât ale unor impulsuri subconştiente, greu controlabile. Cellino şi Gralla, detaşaţi de amintirile trecutului, o judecă aspru, încât pare îndreptăţită observaţia potrivit căreia piesa este supusă unei mentalităţi misogine inflexibile.

Ex. 4/ p. 211. În caracterizarea personajelor lui Camil Petrescu s-au folosit adesea o serie de clişee precum „omul absolutului" (Pietro Gralla) sau „eternul feminin" (Alta). Consideraţi că astfel de clişee sunt utile, ele sintetizând puncte de vedere larg acceptate, sau că e preferabil să fie evitate, fiind formulări simplificatoare şi imprecise?

O formulare nu poate sintetiza complexa perspectivă asupra unei poveşti de dragoste devenite, prin literatură, prilej de exerciţii analitice, dar poate fi semnificativă în ilustrarea unor trăsături esenţiale ale personajelor. Alta, de pildă, se deosebeşte tipologic de Julieta lui Shakespeare, expresie a misterului feminin de maximă ingenuitate. Incapabilă să răspundă idealului absolut în iubire, Alta acţionează ezitant, ilogic, misterios, „eternul

Scanned with OKEN Scanner

feminin" fiind potențat în latura negativă a trădării și a gesturilor necugetate. Pietro Gralla este un căutător de absolut, trăind în iluzie și într-o izolare totală de lumea reală. El poate fi considerat un idealist, care încearcă să găsească perfecțiunea în dragoste, dar eșuează lamentabil. Cele două formulări, fără a avea o conotație peiorativă din perspectivă critică, definesc trăsăturile esențiale ale celor două personaje și stabilesc punctele lor de convergență, care declanșează conflictul dramei.

Manualul NICULESCU

JOCUL IELELOR

Ca dramaturg, Camil Petrescu amplifică și esențializează drama intelectualului, transpusă epic în romane, fiind preocupat de forma de manifestare a ideii ca mod de percepție și de guvernare a lumii: „Noi trebuie să așezăm la temelia societății viitoare postulatul: inteligența (în sens fenomenologic) nu greșește niciodată, toate greșelile sunt istorice..." („Teze și antiteze", 1936). Ideea „noocrației necesare", a intelectualului chemat, în sens platonician, să conducă lumea, creează o stare de spirit și reprezintă, în același timp, o modalitate de a justifica transcendentul ideatic al personajelor chinuite de drama propriei conștiințe. Toți intelectualii lui Camil Petrescu trăiesc **drame intense** ale neconcordanței dintre **real** și **absolut**, fiind niște inadaptați, prinși într-un iluzoriu **joc al ielelor**, fără să țină seama de faptul că relativizarea fenomenelor, nu absolutul primordial, este adevărul dominant al acestei lumi intrate într-un proces de entropie generalizată. Ei sunt obsedați de idei absolute, desprinse dintr-un sistem de principii fundamentat aprioric. Tragedia se produce exclusiv la nivelul conștiinței. Personajele nu sunt afectate de suferințe fizice, ci de percepții ce acționează la nivelul minții, al modului de a concepe lumea. Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Ștefan Gheorghidiu aparțin galeriei de intelectuali ratați, suficient de lucizi pentru a înțelege că lumea din jurul lor este clădită pe o imensă amăgire, pe imposibilitatea de a-și depăși tarele existențiale. Gelu Ruscanu este însetat de un ideal care nu se poate împlini, suferă deci de o contradicție în idei: „A avut trufia să judece totul. [...] Pentru ceea ce năzuia el să înțeleagă nici o minte omenească n-a fost suficientă astăzi...". Personajul, aspirând la armonia monadelor lui Leibniz, are ascendența absolutului la care nu poate ajunge niciodată, sacrificându-se pentru o idee abstractă, pentru incapacitatea de a realiza dreptatea absolută, filozofică.

Din punct de vedere tipologic, Gelu Ruscanu este un **intelectual dilematic**, aflat într-o postură inadecvată: fiind director al ziarului „Dreptatea socială", este silit să recurgă la compromisuri pentru propria supraviețuire și, mai mult, pentru a nu tulbura o ordine socială și umană de mare complexitate, ea însăși întemeiată, de-a lungul timpului, pe compromisuri și pe multe antinomii. Imaginea acestei lumi rezultă de altfel din revelația pe care a avut-o scriitorul în 1916, în timpul sângeroasei bătălii de la Verdun, când se întorcea într-o seară de la o bătaie cu flori la Șosea, întâmplare devenită geneză, motiv de scriere a piesei: „Înțelegeam atunci că lumea asta nu e «cea mai bună cu putință», că Leibniz nu a avut dreptate. În sâmbăta aceea s-a desprins în mine autorul dramatic și într-o săptămână, lucrând însetat zi și noapte, am scris [...] prima versiune din «**Jocul ielelor**», care trebuia să fie drama imperativului violent și categoric al «Dreptății sociale»...".

Gelu Ruscanu are percepția unei lumi degradate, dar și iluzia că aceasta poate fi schimbată prin întoarcere la armonia monadică inițială. Alt personaj al piesei, pragmaticul Praida, a avut și el, în tinerețe, tentația absolutului: „Înainte de a studia ingineria, am vrut să studiez în Germania matematicile pure. Dar am căzut peste noile teorii matematice, ale antinomiilor, și m-am îngrozit. Logica asta pură sfârșește iremediabil în marasmul incertitudinilor. Dreptatea asta formală, abstractă, are să te lase odată suspendat în gol... tocmai când îi vei căuta mai desperat conținutul...". Gelu Ruscanu are însă, în plus, revelația unei lumi perfecte, sugestie alegorică a jocului ielelor, „dans antropomorf al ideilor pure" (V. Mândra):

Scanned with OKEN Scanner

„Cine a văzut ielele devine neom... Trece flăcăul prin pădure, aude o muzică nepământeană şi vede în luminiş, în lumina lunii, ielele goale şi despletite, jucând hora. Rămâne înmărmurit, pironit pământului, cu ochii la ele. Ele dispar şi el rămâne neom. Ori cu faţa strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea. Sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Aşa sunt ielele: pedepsesc... Nu le place să fie văzute goale de muritori...".

Protagonistul dramei, marcat de „jocul ielelor", având „nostalgia absolutului", se aşază deliberat tocmai în punctul genuin al antinomiilor unei lumi intrate într-o entropie morală iremediabilă. Intriga se declanşează în momentul când Gelu Ruscanu începe o violentă campanie împotriva ministrului justiţiei, Şerban Saru-Sineşti, ameninţând cu publicarea unei scrisori din care ar reieşi că acesta este un criminal, ucigându-şi cu ani în urmă o mătuşă bătrână, pentru a-i lua bijuteriile şi averea. Adept al dreptăţii absolute, Gelu Ruscanu militează pentru aplicarea principiului *Fiat justitia, pereat mundus!*, dar intenţia sa intră în contradicţie cu opiniile majorităţii personajelor din jur, fiecare aducând argumente contrare, declanşând chiar drame umane, prin dezvăluirea unor evenimente trecute compromiţătoare.

În primul rând, colegii de redacţie, şi îndeosebi Praida, sunt adepţii unei înţelegeri cu ministrul justiţiei, cerând, în schimbul nepublicării scrisorii, eliberarea din închisoare a unui militant socialist, Petre Boruga, aflat într-o stare de sănătate disperată. Gelu Ruscanu se opune acestui compromis ce ar fi inclus şi eliberarea unei serii de alţi camarazi ai lui Boruga, apărându-şi în continuare ideile de dreptate absolută, rezultate din conceptul kantian al categoriilor apriorice. Faptele contradictorii se multiplică, creându-i personajului mari dileme morale, punându-l în situaţia de a analiza şi a alege între un adevăr absolut, dar cu efecte devastatoare, şi minciuni sau tăinuiri cu efecte caritabile, protectoare pentru personaje al căror trecut nu a fost totdeauna fără pată. Astfel, Gelu Ruscanu află că marele poet Ion Zaprea, apreciat de lumea intelectuală, este în viaţa obişnuită un mărunt funcţionar necinstit, care ar trebui judecat pentru delapidare. Un alt fel de dilemă morală îl are în vedere pe administratorul de la Cimitirul Nou, vinovat că vinde lumânările şi florile aduse decedaţilor pentru a-şi întreţine familia nevoiaşă. Alte personaje aflate în aceeaşi situaţie sunt tipograful orbit de culegerea îndelungată a plumbului pentru litere, care de mult ar fi trebuit să fie concediat, dar este ţinut în continuare pentru a-şi ajuta familia bolnavă de tuberculoză, sau Kiriac, nebunul obsedat de ideea revoluţiei, care donează bani redacţiei ziarului pentru a se plăti salariile mizere ale gazetarilor. Irena, mătuşa lui Gelu Ruscanu, observă această situaţie demnă de ţinutul Anzin din „Germinal" sau din spaţiul-cronotop „L'Assommoir", de Zola, şi vrea să-i ajute pe tipografi, prin intermediul unei societăţi de binefacere, dar împătimitul de absolut refuză, sub pretextul facil că ar acredita un mijloc de binefacere specific societăţii burgheze.

În mijlocul acestor contradicţii ale lumii reale, izvorâte din meschinăria vieţii cotidiene, se află însuşi protagonistul adevărului absolut, pus în situaţia de a se confrunta el însuşi cu o realitate necruţătoare, care îl angajează în mod nemijlocit. Astfel, scrisoarea compromiţătoare, în care se relata că viitorul ministru şi-a ucis cu sânge rece mătuşa, înăbuşind-o cu o pernă şi prădând-o apoi de bani şi de bijuterii, iar, prin testament, de toată averea, era primită chiar de la soţia lui Saru-Sineşti, Maria, fostă iubită a lui Gelu Ruscanu, care, în plus, îi declanşează o nouă dilemă, dacă l-a iubit sau nu cu adevărat. Dezvăluirea legăturii ei extraconjugale ar duce-o pe Maria Sineşti în pragul sinuciderii, tentativă care îi mai eşuase cândva. Maria este un personaj feminin supus unei teribile oscilaţii între bine şi rău, între puritate sufletească şi tendinţe anihilatoare, abisale. Chiar ea îşi recunoaşte natura dual: într-o latură a personalităţii este sinceră, generoasă, în timp ce în alta este situată la extrema cealaltă, fiind duplicitară şi josnică. Gelu Ruscanu are, în acelaşi timp, îndoieli asupra dovezii în justiţie a unei scrisori de dragoste din partea unui personaj atât de oscilant, idee întărită de Saru-Sineşti, care îşi acuză soţia că este o nimfomană, fiind sigur că mărturia ei nu ar fi credibilă într-o curte cu juraţi.

Pentru Gelu Ruscanu, publicarea scrisorii justifică ideea de **justiţie totală**, de împlinire a propriei sale încercări de atingere a absolutului. În acest caz, protagonistul se situează dincolo

Scanned with OKEN Scanner

de condiția de complice, în timp ce tăinuirea adevărului înseamnă pentru el abandonarea ideilor proprii în favoarea compromisului. Pentru Ruscanu, juristul, tăinuirea unei crime este un act de patologie socială, de aceea el nu poate consimți la un astfel de comportament. În plus, alături de această situație agravantă, se poate descoperi o altă serie de dileme morale: crima nepedepsită comisă de ministrul de justiție confirmă faptul că însăși justiția este oarbă, situație confințită de chiar slujitorul ei cel mai mare.

Lovitura de grație îi este dată lui Gelu Ruscanu de un alt adevăr, care îl viza direct, prezentat atât de mătușa sa, Irene, cât și în confruntarea finală cu ministrul acuzat: Șerban Saru-Sinești fusese în tinerețe ucenic al lui Grigore Ruscanu, mare avocat, un om complexat și un intelectual ratat, evocat de Camil Petrescu și în romanul „Patul lui Procust". Tatăl lui Gelu Ruscanu se îndrăgostise de o actriță mediocră, frivolă, care îi cerea bani mulți pentru toalete somptuoase; pentru a face față acestei situații, Grigore Ruscanu comisese o delapidare la societatea unde lucra, cerându-i secretarului său, Saru-Sinești, să achite, prin împrumut, această sumă enormă. Supus unei tensiuni dramatice peste măsură, Grigore Ruscanu se sinucisese chiar cu pistolul trimis de amanta vulgară, în chip de adio, iar sora lui îi va plăti lui Sinești, în rate, suma de bani datorată. În plus, Saru-Sinești l-a întreținut la studii pe Gelu Ruscanu, plătindu-i din umbră toate cheltuielile.

În finalul piesei, cu toate iluziile prăbușite, răsturnând în sine întreaga interpretare a principiilor despre absolut, zdrobit de acest punct de maximă convergență a antinomiilor lumii în care trăiește, Gelu Ruscanu se sinucide, asumându-și întreaga vină pentru răul pricinuit: „Răul e în noi... Totul în lume este coruptibil... Nimic nu e întreg și frumos... și nici nu poate deveni [...] mai merită viața asta să fie trăită, dacă totul ți se dă atât de cârpit și de îndoielnic?...". În acest gest se observă o circularitate a destinului: lumea de rechini a societății interbelice își înghite prada cu ușurință. Mai mult, ministrul îi demonstrase, în confruntarea decisivă, că încercarea lui de compromitere este sortită eșecului: Sinești are o poziție socială atotputernică, iar publicarea scrisorii nu îi va afecta într-un război mediatic în care el este superior; în plus, scandalul nu ar declanșa decât nefericirea unor personaje fără nicio legătură cu acest caz. Gelu Ruscanu este distrus atât sufletește, cât și în planul său ideatic de percepere a lumii. Desigur, el nu înțelege faptul că Sinești este un alt idealist, într-un sistem de referință mai amplu, și de aici decurge acutizarea dramei existențiale a protagonistului. Gelu Ruscanu este un om lipsit de un orizont ideatic compensator, mai vast decât al propriilor idei pure.

În drama „Jocul ielelor", Camil Petrescu pune în evidență **caracterele** unui timp istoric corupt, în care luptele politice se duc prin cele mai nemiloase mijloace. Într-o lume decadentă, falsificată de relațiile neprincipiale dintre oameni, idealiști ca protagonistul piesei nu pot supraviețui. Gelu Ruscanu este un caracter kantian, preocupat de problema metafizică a lumii dihotomice, împărțită în două categorii distincte: adevăr și neadevăr. Disoluția personajelor, formulată de Henri Bergson, este a imposibilității de sincronizare a timpului interior, subiectiv, cu cel exterior, obiectiv. Personajul, copleșit de idei absolute, exacerbează o subiectivitate maladivă, iar trăirile sale interioare îl determină să ia decizii greșite. Din această cauză, el se lovește de obstacolele lumii dominate de timpul obiectiv, impersonal, eșuând în încercarea sa de a impune regulile lumii subiective.

Lumea se definește în spirit opus monadelor leibniziene, ca un domeniu inferior, dominat de patimi și de interese obscure, cărora numai cei puternic ancorați în realitate le pot supraviețui. Gelu Ruscanu este unul din spiritele slabe, dominat de dorința de a impune celorlalți propria măsură de dreptate. Personajele din dramele lui Camil Petrescu sunt doborâte de o sterilitate a vieții, compensată vag prin încercări de supremație intelectuală, prin dezvoltarea unor mișcări ideatice fără efect salutar în viața reală. Lipsite de un spirit rector al realului, complăcându-se într-un eterism al speculațiilor intelectuale, aceste personaje eșuează în mod lamentabil.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA

MEȘTERUL MANOLE

Repere analitice

- „Meşterul Manole" e o dramă expresionistă, la fel ca „Zamolxe" (1921), „Cruciada copiilor" (1930).
- **Resurecția „fenomenului abisal, originar"**: forțele ce determină dărâmarea zidurilor sugerează o a treia forță, sugerată de Lucian Blaga şi în poezia „Pax Magna": „Pesemne – învrăjbiți/ de-o veşnicie Dumnezeu şi cu Satana/ au înțeles că e mai mare fiecare/ dacă-şi întind de pace mâna. Şi s-au împăcat/ în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credința şi iubirea şi-ndoiala şi minciuna.". În „Meşterul Manole", călugărul Bogomil presupune că Satana a creat trupul, iar Dumnezeu i-a dat sufletul. Concepția este contrară scrierilor apocrife creştine, unde se spune că Ialdabaot a creat un om imperfect, neavând puteri totale. Jertfa nu poate fi cerută de Dumnezeu, pentru că acesta nu este sângeros, dar nici de Satana, pentru că jertfa este orientată împotriva lui, fiind folosită în scopul edificării unei mănăstiri. Forțele primare, existând înainte de Timp, ar putea fi responsabile de această jertfă.
- **Semnificația jertfei**. La jertfirea unei persoane, entitatea energetică enormă a sufletului rămâne întemnițată între ziduri, creația fiind astfel protejată de trecerea timpului. Este şi motivul pentru care bisericile şi mănăstirile constituie locuri exponente ale sacralității. „Cu alte cuvinte, din frică de a nu fi concurat de progenitură, Dumnezeu o mutilează", spune G. Călinescu în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", vorbind despre Marele Anonim, personaj emblematic, sugerând misterul absolut al lumii şi izvorul ei creator.
- Găman este un **personaj stihial**, având legătură cu forțele subterane, primare, ce determină jertfa. Semnificația jertfei rămâne însă emblematică, pentru că nu ar fi cerut nimeni ca lăcaşul să fie etern. Iraționalitatea gestului, deşi explicat prin prezența acestui principiu terț, transcendent, stipulează coordonate ce merg departe în timp, până în momentul creației, în „Urzeit".
- Bogumil este cel ce arată că **jertfa este necesară**, făcându-se purtător de cuvânt pentru forțele imersate într-o atemporalitate nelămurită, benefică sau malefică. Faptul că locaşele de cult trebuie să existe arată că „sacrul" are nevoie să-şi facă simțită prezența în „profan", prin porți transcendente. Misterul piesei rămâne păgân, fiind prezent în toate legendele lumii. După cum spune Mircea Eliade, în lucrarea „De la Zalmoxis la Genghis-Han", sacrificiul este întâlnit „la letoni şi la estonieni, la ruşi şi ucraineni, la germani, în Franța, în Anglia, în Spania". În „Historia Britanicum", druizii îl sfătuiesc pe regele Gorthingen să stropească o mănăstire cu sânge de copil. Sub această formă, obiceiul se întâlneşte şi în Polinezia, Oceania, Indochina, China, India modernă şi Japonia.
- Manole poartă o **vină tragică**; el trebuie să aleagă: fie îşi abandonează munca şi devine un om comun, fie jertfeşte pe cineva şi mănăstirea poate fi terminată. Faptul că se află într-o dilemă, într-un cerc din care nu poate ieşi, determină **tragedia** sa insurmontabilă. El îi convinge pe meşteri să accepte jertfa şi să nu plece, dar destinul se întoarce împotriva lui. Mira se va jertfi de bună voie, pentru a permite „realizarea creației". Ea devine o *imago mundi*, substituindu-se **corpului arhitectonic** al bisericii. Mitul jertfei pentru creație este universal. Chiar în riturile de jertfire din vremurile străvechi, divinitatea sacrificată devine, prin imolare, primul mort. Regatul morții proliferează tocmai din această jertfire primară a divinității. După ce biserica este ridicată, meşterul Manole este acuzat de boieri şi de călugări că a zidit primul „lăcaş al lui Antihrist". Dar el nu mai aparține clipei, ci s-a eternizat prin jertfă.

Scanned with OKEN Scanner

Comentariu literar

„Meşterul Manole" este o dramă expresionistă construită pe dualismul gnostic al religiei creştine. Apărută în anul 1927, se întemeiază pe concepţia bogomilică după care Dumnezeu şi Diavolul pot fi, în esenţa lor secretă, aliaţi, schimbându-şi numai, când este cazul, unul celuilalt „obrăzarele". Este ideea centrală a piesei, sugerând existenţa unei realităţi mai profunde, aflată dincolo de Dumnezeu, o forţă primordială transcendentă, imposibil a fi decelată. E poate „Dumnezeul-demon" (George Gană), Marele Anonim din filozofia blagiană, care creează şi guvernează lumea prin „diferenţialele divine". Acest fapt se relevă din problematica jertfei: Diavolul nu poate fi cel care o cere – jertfa pentru construirea unui locaş de cult este împotriva lui, îl neagă pe el însuşi – dar nici Dumnezeu, pentru că El nu este sângeros. Ca în legendele apocrife creştine, există altă putere deasupra celor două entităţi, care cere, prin semne misterioase, o jertfă umană pentru întemeierea mănăstirii, un suflet ingenuu, astfel încât prin acest aport spiritual să fie susţinută întreaga construcţie.

Lucian Blaga menţine numeroase semnificaţii ale binecunoscutei balade populare a meşterului Manole, sacrificat de un domnitor orgolios, „Monastirea Argeşului". Modificările mitului jertfei sunt însă numeroase, vizibile în fiecare moment al acţiunii, de la eliminarea unor motive (de pildă, **al căutării** locului destinat zidirii) până la schimbarea numelor sau a simbolisticii unor personaje. Se menţin ca personaje numai Manole şi zidarii, aceştia primind însă nume emblematice, Al doilea, Al patrulea, Al şaselea etc. (voci, în sens expresionist, ale adâncurilor, adaptate funcţional rolurilor din piesă). Ana devine Mira, domnitorul este numit generic Vodă. Apar personaje noi, reprezentând forţe numenale, încărcate cu semnificaţii deosebite. Unul este uriaşul Găman, un receptor al puterilor telurice, ascunse, iraţionale şi primordiale. Revelaţiile sale se produc în timpul somnului, când trupul îi este zguduit de stranii pulsiuni, prevestitoare ale faptelor viitoare. Altul este stareţul Bogumil, exponent al concepţiei dualiste conform căreia binele şi răul coexistă în creaţia şi susţinerea lumii: „Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare, că nu ştii când e unul şi când e celălalt? Poate că unul slujeşte celuilalt. [...] Cine vrea jertfa? Întrebările noastre nu răzbat până-n prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde [...].".

Deşi acţiunea se petrece în „timp mitic românesc", „pe Argeş în jos", estompând cât mai mult reperele spaţio-temporale, Bogumil trimite întrebările sale chinuitoare la vremea primordială a creaţiei, de unde nu vin niciodată răspunsuri. Locul pare însă blestemat, ca în baladă, fiindcă ţinutul întreg nu suportă creaţia sfântă: „De şapte ani – spune Manole – umblăm cu icoana bisericei în noi. Mai presus de înţelegerea noastră e soarta acestui lăcaş rătăcitor. Într-un loc încercat-am să-l ridicăm pe moaşte. În altă parte apa unui râu am ridicat-o în alvie, ca să clădim pe temelie curată. Peste morţi am încercat. Că a fost pretutindeni în zadar [...] e adevărat.". Nici calculele de adevărat arhitect nu ajută la nimic. Mai mult, Bogumil consideră că acestea sunt **semne demonice**, inutile, contrare destinaţiei unui locaş sfânt: „Numai în iad se socoteşte. Acolo, în împărăţia virtuţilor întoarse, toate sunt după măsură: şi coarnele dracilor, şi cozile galbene. [...] Priveşte numai cu luare-aminte semnele roşii de pe pergamentele astea afurisite: unele ţapene, altele şerpuitoare şi-ntortocheate. Orice număr pare o încălitură schimonosită de drac.". Blestemul incapacităţii de creaţie cuprinde întregul ţinut, devenit parcă apocaliptic, sugestie evident expresionistă: în sat copiii nu mai cresc, „ţâţa femeilor nu mai dă lapte", pe Argeş trec o mie de sicrie dezgropate din cimitir pentru a dezlega blestemul, se zvoneşte că prin ţară umblă

Scanned with OKEN Scanner

Anticristul, deghizat în haine de călugăr. Uriaşul Găman, „smeul pădurosul", întrupare a teluricului, traduce din adâncuri semne ale „puterilor": „puteri nebotezate şi fără de nume", „berbeci de cetate" se mişcă seismic şi dărâmă bolţile bisericii, chiar bolta cerească, „tăria albastră a lumii plesneşte, bul-bul-bul se suge bolta!". În întregul ei, la suprafaţă sau în adâncuri, lumea devine haotică, cerând insistent o nouă creaţie izbăvitoare.

Bogumil ştie răspunsul: „sunt puterile" misterioase, ieşite „de subt legile vremii", care, în febra şi neliniştea creaţiei necesare, „dănţuiesc cu înfricoşare în noi", cer **pactul faustic** pentru a pune în mişcare construcţia. Manole refuză cu obstinaţie jertfa ştiută, încercând să ofere creaţiei o perspectivă nouă, etică, eliberată de păcatul greu, păgân, al sacrificiului. Hotărârea de a accepta „jertfa cea mare" se ia greu, într-un zbucium sufletesc enorm, al artistului autentic dintotdeauna, citind semnele unei lumi în continuă degradare, dar şi sub presiunea solului trimis de Vodă şi a meşterilor care cer dezlegare de înţelegerea făcută pentru a construi biserica. În actul al doilea se face, ca şi în baladă, jurământul sacrificial: „Pentru soţie care încă n-a născut, pentru soră curată sau fiică luminată,/ care întâi va veni,/ bărbat să-şi vadă/ frate să-şi vadă/ tată să-şi vadă.". În drama blagiană însă atmosfera jurământului este aproape hieratică, dezlegând porţile cerului: „dintre nori cade pe capetele lor un mănunchi de raze, un clopot se aude în văzduh", „un clopot de cleştar", care „cântă ca niciodată".

Chinuitoare este, în actul al treilea, şi **aşteptarea jertfei** hotărâte; de trei zile nimic nu se vede în zare, sub „cetina grea şi albastră", în care se profilează, ca o Fata morgana, mirajul bisericii, semn al unei aşteptate renaşteri; limbajul este aluziv şi metaforic, cu semnificaţii profunde, ca de altfel în tot cuprinsul textului: „Copii moi ca melcii, copii cari au ieşit fără de oase din stratul mumelor. Şi copiii au început să mănânce var din zid, au căpătat oase sănătoase, şi s-au întărit ca pomii tineri.". Meşterii aşteaptă cu încordare miracolul, în dublu sens: să nu se încalce jurământul, căci întârzierea provoacă suspiciuni sporite asupra fiecăruia şi în primul rând asupra lui Manole, bănuit că şi-a înştiinţat soţia, pe Mira, iar „nehotărârea clipei slăbeşte pofta de faptă", apoi să se producă, în sfârşit, apariţia mult aşteptată, „când desculţă şi nevinovată jertfa va apărea din valul de iarbă", chemată prin invocaţie magică: „AL NOUĂLEA (cu un vaier) Soră curată... AL CINCILEA Fiică luminată...".

În sfârşit, parcă pentru a stinge bănuielile de trădare din partea lui Manole, apare „femeie din miazăzi", nimeni alta decât Mira, acuzatoare, cu o vehemenţă fără seamăn, pentru jertfa pusă la cale de meşteri, condamnând în cuvinte grele fapta păgână a sacrificiului. În plină lume creştină, când „pravili scrise cu fulger" pe tablele de legi nu s-au schimbat, când „până şi copacii şi dobitoacele sunt creştine", jertfa „ca să izbuteşti în meşteşug", chiar operă de artă sau de izbăvire, este o crimă, iar făptuitorii ei sunt „nouă ucigaşi. Şi cu Manole zece". În ochii Mirei, pactul faustic deja s-a produs: „Ochi de sfinţi aveaţi, şi-acum feţe de ucigaşi". Manole îşi recunoaşte patima creatoare, aşezată mai sus de orice sentiment omenesc, care îl singularizează de fapt între meşteri: „A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost. Nu, n-am prins pe nimenea. Vai nouă Mira, biserica s-a tot prăbuşit – cu cât se prăbuşea – patima creştea". Mira se opune sacrificiului unei fiinţe nevinovate, aflată întâmplător în preajma locului de construcţie, şi această credinţă îi determină propria moarte.

Zbuciumul lui Manole, situat în baladă înaintea sosirii Anei, ca o invocaţie adresată puterilor cerului să-i împiedice venirea, se produce acum în faţa Mirei, lung, chinuitor, ezitant, alternând hotărârea cruntă cu renunţarea sfâşietoare, admiraţia sublimă în faţa purităţii femeii – „suflet înalt şi bun", care va deveni „nici căprioară, nici izvor, ci

Scanned with OKEN Scanner

altar", clopot ce va răsuna în ceruri – cu obligația sfâșietoare de a respecta jurământul și de a-și împlini vocația creatoare. Predestinată jertfei zidirii („MANOLE: Mira, cine te-a chemat? MIRA: Nimenea nu m-a chemat. Nimenea nu m-a oprit. Am venit!"), Mira se angajează voioasă în jocul tragic și sublim, „joc de albă vrajă și de întunecată magie", substitut ritualic al faptei promise, dus însă până la capăt: „Jocul e scurt. Dar lungă și fără de sfârșit e minunea.". Mira este femeia care se jertfește pentru ca mănăstirea să prindă viață, relevând, prin jertfa ei, drama creatorului incapabil să supraviețuiască propriei opere de artă, care însă îi va păstra numele viu peste veacuri. Mira înțelege setea de absolut a meșterului, manifestată sub formă ludică, aluzivă, și își acceptă rolul cu resemnare. Al șaselea meșter pune în evidență chiar importanța pe care o are un lăcaș ceresc, acela de a fi o punte de legătură cu transcendentul, un punct de confluență a energiilor divine. Odată acceptată jertfa („Am să mă joc cu voi cum doriți"), Manole se eliberează de zbuciumul teribilei alegeri, cade în „grozavă uitare" și se dedică, în liniște creatoare deplină, inocenței actului artistic: „Zidari, ați auzit? Încruntarea s-a sfârșit. Acum începe partea luminei. Închipuiți-vă – copii, cu treizeci de ani înapoi, închipuiți-vă în trecut, când clădeați biserici din nisip!".

Meșterii sunt prezentați de Lucian Blaga, în actul al patrulea, cuprinși de furie constructivă, lucrând în ritm diabolic. Numărul celor implicați în construcție, doisprezece (socotindu-i și pe Bogumil și Găman), este simbolic, reprezentându-i pe apostolii lui Iisus care edifică, toți, prin atitudini diferite, chiar prin trădare, mitul biblic. Manole este văzut în spiritul cărții lui Hans Hartmann, „Dämonische und die Ethic" (1923), fiind pus să exclame: „Aprindeți pădurile, să se vadă de departe că aici zece clădesc o biserică a lui Hristos!". El însuși o spune, în răzvrătirea sa împotriva divinității care îi ceruse jertfa: „Nebuni de curte nu suntem, nici oameni – ci draci! Dracii lui Hristos!". Dualismul demon-arhanghel este, de altfel, întâlnit în toate piesele expresioniste unde acționează forțele abisale. Acest dualism se explică prin transfigurarea artistică pe care romanticii o dau conceptului de „înger căzut", transformat din arhanghel în demon, păstrând totuși, la antipozi, legături strânse cu divinitatea.

Meșterii cred că Mira s-a lăsat înșelată de semnificația dată acestui act de zidire, iar arhitectul trimite după materiale, fiind, în cele din urmă, chiar cel care va pune ultima cărămidă pe capul femeii: „A fost așa de bună, că nici la urmă n-a înțeles [...] și ea nu înțelege și se miră din zid, sau din cer că noi tot ne mai jucăm.". Meșterul Manole nu ține seama de jertfa pe care tocmai a înfăptuit-o și continuă zorirea lăcașului: „Zoriți, băieți, sporiți, zidari! Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleșită de-nfăptuire! Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puțin frumoasă, dacă nu e frumoasă, să fie cel puțin înspăimântătoare! Dacă lăcaș de slavă nu va fi, să rămână cel puțin semn de amenințare ridicat de oameni împotriva puterilor. Din zori până-n apus, fiecare la loc, trupul cu păcatele în muncă și foc! Proptiți temeliile către miazănoapte, de unde ne-au venit surpările și deznădejdile.". Faptul că surpările vin dinspre miazănoapte este emblematic, pentru că nordul este punctul de unde vin energiile prime, puterile ascunse ale adâncurilor.

După ce mănăstirea e terminată, meșterul uită de har și își aduce aminte de sacrificiul pe care tocmai îl înfăptuise. Jertfa i se pare mult prea mare în raport cu rezultatul obținut. Lăcașul nu mai este ridicat de el, ci cu sprijinul lui Dumnezeu. Satisfacția actului creator, în raport cu mărimea jertfei, scade: „Acesta Dumnezeu singur și l-a ridicat printr-o minune, pe care doar el o înțelege.". Patima creatoare este văzută acum ca o infuzie a energiilor divine, dar și ca o trădare din înalt: „Ca oricare dintre meșteri, voit-am să-i clădesc un locaș – Lui! Dar mie mi-a cerut tot. Am crezut că în cea mai înaltă clipă a

Scanned with OKEN Scanner

încercării va opri cu un semn lucrarea. Dar nu, mie mi-a cerut tot. Din bucuria vieții am închipuit lăcașul. Cel ce se ridică e din suferința morții". Odată ce munca s-a sfârșit, măreția luminii care îl ghida dispare și Manole nu își mai găsește locul. Întoarcerea în lumea obișnuită, după ce sufletul străbătuse dimensiunile atemporale ale divinului, semnifică prăbușirea totală a ființei: „Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat. Am dat ce am dat, orice dobândă e de prisos. La porți sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viață frumos.". Manole este înstrăinat de sine, sfâșiat de durere: „Manole a plecat. Manole nu mai este. Numai un trup a rămas aici, care s-a rănit de spinii cerului. Trupul va mai întârzia puțin în lumină, va mai porunci, va mai zbiera.". Acum „Manole nu iubește cerul. Și îngerii-i fac rău". Rămâne numai fantasma iubirii pentru Mira, pierdută în lumină: „Din iubire pentru ea am zămislit lăcașul, prin iubire pe Altul slăvind. [...] Lăcașul crește nebun. El va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte.". Cuprins de o furie demonică, revolta lui dobândește accente de tragedie antică; pentru a termina biserica, *„hohotind, biciuiește aspru văzduhul"* cu îndemnuri de construcție, care nu mai exprimă o vocație creatoare, ci parodia amară a unui artist epuizat. În final, „cu totul ieșit din minți", încearcă să-și distrugă propria creație, „vrea să sloboadă jertfa": *„ia un spărgător enorm de oțel și, învârtindu-l, dă în zid."*. Dar procesul creației este ireversibil, *„puterile îi scad, obosește, se topește pe-o piatră"*. Apoi, ca un rege Lear rătăcitor, de săptămâni întregi „în jurul bisericii aiurând ocolește. [...] Umblă parcă n-ar umbla. [...] Vorbește parcă n-ar vorbi. [...] Trăiește parcă n-ar trăi". Numai el și Găman aud din zid vaierul Mirei, „cântecul din zid", „cântecul obârșiilor și al sfârșiturilor", sunetul din adâncuri, „înalt și lung, depărtat ca o chemare". Mai mult, Vodă îl osândește pe meșter, la sfatul boierilor, în ciuda opoziției mulțimii. Nemaiacceptând indeterminarea sa temporală, incapabil să se desprindă din vraja în care se aflase, meșterul se întoarce în lumea care îl chemase tot timpul: el trage clopotele și apoi se sinucide, aruncându-se de pe turla bisericii.

Meșterii comentează că Manole este prins de fantasma divină: „înfăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie.". Edificiul conține o strălucire divină pe care micimea omenească nu o poate pricepe. Meșterul Manole este damnatul universal, care trebuie să-și jertfească fericirea personală pentru mântuirea tuturor, e o unealtă divină, abandonată în momentul în care misiunea sa este încheiată. Spre deosebire de balada „Monastirea Argeșului", meșterii supraviețuiesc: ei sunt cruțați de mulțime, așa cum altădată gladiatorii mai viteji erau scăpați de public, în pofida dorinței împăratului roman organizator al spectacolului. Toate aceste aspecte aduc în prim-plan elementele păgâne ale dramei meșterului Manole, silit să lucreze condus de o voință mai presus de vrere, abandonat apoi sorții pământești banale, după ce întregul edificiu este construit.

Biserica este pusă în mișcare de forțe obscure, cu acțiune discretă, dând impulsul de construcție a locașului sfânt: „Înăuntru un gol se deschide – mâhnire fără întrebări. Deasupra întuneric se-nchide – deznădejdea nesfârșitelor încercări.". Întunericul este simbolul haosului originar, de dinainte de Creație, în care se decelează forțe uriașe, antitetice, structurate, în viziune biblică, pe două dimensiuni, semnificând binele și răul. Relația, în „Meșterul Manole", dintre Dumnezeu și puterile ascunse este totuși revelabilă: Diavolul și Dumnezeu par a fi două fațete ale lumii, cu manifestări opuse și uneori totuși coincidente (*coincidentia oppositorum*), între cele două entități fiind legături ce depășesc înțelegerea umană. În abisul lor se cuprinde și dorința meșterului de înălțare prin forța creației, dincolo de lumina veacurilor. Prin inspirație și sacrificiu, chiar al propriei soții, apoi al lui însuși, Manole este un agent ingenuu al acestor forțe misterioase, situate dincolo de

Scanned with OKEN Scanner

legile pământene, chiar de cele divine. La popoarele primitive, sacrificiul includea, pe lângă conferirea unei protecții pentru clădirea zidită prin persistența câmpului energetic al sufletului, și ideea de trimitere a unui mesager către abis, către prăpastia ce desparte lumea fizică, bipolară, structurată în bine și rău, de lumea imaterială. Biserica este un punct de confluență a acestor forțe, alcătuind trei poli, Binele, Răul și un treilea care nu poate fi definit nici bine, nici rău, dar nici ca o categorie identificabilă, între cele două extreme. Structura piramidală, tripolară, a lumii, incluzând submersiunea sacrului și a imaterialului în structura intimă a materiei, poate fi explicația jertfei. În fond, Mira poate accepta jertfa și pentru că dorește un trup de lumină sau poate de întuneric, dat fiind că, la extreme, cele două noțiuni devin convergente. Mira este însetată de transcendent, iar moartea îi conferă statutul de ființă privilegiată, în sensul că, prin sacrificiul ei, ea asigură durata unei construcții și perpetuează mitul durabilității acesteia.

În drama „Meșterul Manole", Lucian Blaga ilustrează ideea unui **demonism arhaic**, a unor stringuri de spirit ce străbat universul pentru a domina Materia. Spiritul jertfei aminteșe și de gestul faustic, prin care meșterul își vinde sufletul pentru a deveni nemuritor. Asemănarea cu Goethe este pusă în evidență chiar de Blaga, care, în „Daimonion", nota: „Goethe găsește în demonie tot atâtea elemente cari sparg logica spinozistă: demonicul e irațional, se aseamănă totuși cu pronia cerească, trăiește din și prin contradicții, e arbitrar și se complace în imposibil". Teoria abisului, situat în matrice atemporale, conferă dimensiunea majoră a acestei creații dincolo de limitele existenței umane. Manole găsește un filon arhaic al timpului situat dincolo de liniaritate și reușește să exploateze această inestimabilă comoară.

FORȚELE IRAȚIONALE. Găman este un personaj apocaliptic, stăpânit în somn de puteri ascunse, de forțe telurice, un zeu Pan al vremurilor revolute. El percepe puterile de dincolo de lume, le simte glasul tunător, independente de puterea divină și de lumea obișnuită. După cum arată și didascaliile, el „muge și scrâșnește sinistru": „U-u-u-u! vrrrr! *Izbàvi nas nà sei ceas*!". Personajul este un Pan purtat prin lumi obscure de aceste forțe fără stavilă, care îi conferă o putere premonitorie extraordinară.

Găman percepe forțele increate, iraționale, capabile să zăgăzuiască forțele dualității primare, ale lumii împărțite după principiul Binelui și al Răului. Puterile sunt „nebotezate și fără nume", pentru că nu aparțin lumii obișnuite. Comparația „berbeci de cetate" sugerează ruperea zăgazurilor telurice din adâncuri, constituind totodată și o modalitate de a reda caracterul lor neiertător. Puterile adâncurilor sunt supuse legilor stocastice, înfățișând realitatea primară a faptelor și a lucrurilor; puteri păgâne, ele nu se feresc de cruce, ba chiar răspund cu ură la imaginea simbolică a acestui însemn.

BISERICA se construiește prin această acumulare de energii increate, primare, chiar dacă provin dintr-un spațiu existent înainte de constituirea lumilor. Cele patru stihii, reprezentate de personaje numenale, tipic expresioniste, amintind de poemul eminescian „Strigoii", aparțin unei realități primordiale, de dinaintea apariției spațiului și timpului. Miturile pe care se bazează construcția piesei de teatru amintesc de vremea arhetipală a zeilor cu puteri tunătoare și de ierarhia divină ascunsă, de Moirele care determină chiar și destinul zeilor. Manole, personajul principal, remarcă la un moment dat: „Povara bisericilor și-o ține pretutindeni cu umilință pământul. Grea este țara de lăcașuri sfinte. De lemn sau de piatră, ele stau neclintite cum e carul cel mare deasupra furtunei. Numai pentru minunea mea nu se găsește var destul de tare s-o lege, și piatră necuprinsă de blestem s-o sprijinească subt ceruri. Unde-i piatra, care nu se va clătina, și unde-i Zidarul cel mare? Prin pământească alcătuire – slăvindu-l, m-am depărtat oare prea mult de el? – Trăim în neștire și poate că totul se-ntâmplă la fel.". Mira

Scanned with OKEN Scanner

trebuie jertfită tocmai din acest motiv, al creşterii unui **trup metaforic**, al noii creaţii, peste trupul biologic al femeii.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (EDP)

Ex. 10/ p. 193. Argumentaţi abordarea modern-expresionistă a mitului jertfei pentru creaţie în drama „Meşterul Manole", de Lucian Blaga.

Drama „Meşterul Manole" prezintă inserţia structurală a unor elemente expresioniste de mare efect estetic. Meşterul este stăpânit de un zbucium creator şi uman ce depăşeşte limita trăirilor omeneşti, trebuind mai întâi să perceapă forţele haotice, iraţionale, responsabile de jertfa cerută, apoi, după ce sacrificiul se îndeplineşte, abandonat în lumea obişnuită, să înfrunte calvarul regretelor proprii şi acuzaţiile oamenilor pentru fapta comisă. El are revelaţia că biserica este un **simbol cosmic** ce se construieşte în totală dependenţă de un plan divin, într-o încercare de proiecţie a sacrului în profan. Elementul cosmic, reprezentat de edificiu, este explicabil prin puterea dumnezeirii conferită acestui punct de convergenţă a energiilor increatului. Meşterul Manole se luptă cu ilimitatul, cu forţele ascunse de zidurile ce se prăbuşesc şi care trebuie susţinute energetic de un gest sacrificial pentru ca ansamblul arhitectonic să poată dura. Mintea lui se conectează, într-un moment de graţie, la spiritul universal, înţelegând misterele mari ale lumii, împrumutând atribute creaţioniste din Marele Anonim teoretizat de Lucian Blaga, pentru ca apoi, la încheierea misiunii, prin desprinderea din scenariul sacru, să revină în lumea comună, profană, extenuat definitiv de un efort peste puterile umane.

Vitalismul meşterului, dobândit prin conexiune cosmică, se traduce prin hotărârea neclintită de a săvârşi actul sacrificial şi prin repeziciunea ridicării construcţiei, fără a ţine seama de ce se mai întâmplă în jur. Meşterul este supus la un efort de teribilă încordare sufletească pentru ca edificiul sacru să fie înălţat: o acceptă pe Mira ca jertfă inconştientă a ansamblului, mărturisind tuturor că el era cel ce o zidise, apoi uită de ea, iar în final, când efortul creator trecuse de punctul lui maxim, regretă terifiantul sacrificiu. Meşterul este un agent al forţelor iraţionale, impulsionat de acestea, într-un efort demn de orice erou al antichităţii sau al vremurilor imemoriale. El este un Ghilgameş într-un alt plan al existenţei, cel spiritual, iar încercarea lui de a atinge inefabilul reuşeşte. Sentimentele lui umane sunt anihilate de percepţia ilimitatului pe care i-o dă sentimentul de contingenţă cu divinul. Lumea sa este fără limite, iar în planul interior, în abisul sufletesc, perceput în sens expresionist, se luptă două forţe contrare, a Binelui şi a Răului, aparent despărţite de bariere fără capăt. Drama este în schimb păgână şi, prin aceasta, expresionistă, pentru că se situează într-un alt plan al întregului, dincolo de graniţele obişnuite ale lumii. Într-un plan nedecelat, Lucian Blaga reia ideea din poezia „Pax magna", după care Diavolul şi Dumnezeu sunt în vecie uniţi, fiecare din ei contribuind, din direcţii extreme, la realizarea planului divin de transformare continuă şi de evoluţie a Materiei. Diavolul este persoana răspunzătoare de sufletele păcătoase, care ar putea ajunge, în felul acesta, în Purgatoriu şi ar fi purificate de răul existenţial, în timp ce Dumnezeu veghează ca ordinea divină să nu fie tulburată.

Patima meşterului are corespondenţe în vitalismul energetic al altor personaje imortale, precum Zalmoxis sau zeii din religiile păgâne, daimonii, asimilaţi de unii cu demonii pământeni, de alţii cu îngeri războinici. Pe timpul construcţiei locaşului divin, meşterul dă dovadă de puteri supranaturale, ceea ce justifică încadrarea lui într-un alt nivel al existenţei. El este omul cu puteri sporite, capabil să regenereze, prin acest pilon al sacrului construit în lumea profană, arta şi forţa divină. Încercarea lui nu este lipsită de importanţă,

Scanned with OKEN Scanner

pentru că edificiile divine sunt adevărate puncte de contingență cu uranicul și, în mod implicit, cu divinul și cu atemporalul existent, în toate epocile, în același punct al eternității.

Ex. 8/ p. 193. Identificați relațiile mitului jertfei pentru creație cu literatura: de la mit la baladă folclorică, de la baladă la dramă modernă.

Piesa este întemeiată pe structuri mitice de mare profunzime. Manole este omul părăsit de Dumnezeu care caută o ieșire din infernul în care se găsește. El devine un Iisus ipostaziat într-o situație crucială: e un personaj damnat, aflat într-o stare de expectativă, căutând soluții de așezare a lumii într-o altă matcă. Apocalipsa apare din reconstituirea situațiilor arhetipale, din întoarcerea în momentul în care puterile haotice guvernau lumea, generând dezordine și în spațiul terestru, chiar în locurile în care se încearcă întemeierea locașului de cult: pe Argeș curg sicriele din cimitire, mamele nu mai au lapte pentru copiii care nu mai cresc, Antihristul umblă prin mănăstiri deghizat în călugăr.

Meșterul Manole din piesa lui Lucian Blaga este cuprins de aceeași patimă a zidirii ca și personajul din balada populară. Nota modernă pe care o dă Blaga creației sale este de a explicita dimensiunea și sensul jertfei, văzute în mod diferit în ambele cazuri. Astfel, jertfa cerută de forțele primordiale nu poate să fie nici dorința lui Dumnezeu, pentru că acesta nu este o entitate sangvinară, dar nici dorința diavolului, pentru că acesta nu ar face o jertfă care să permită edificarea unui locaș de cult îndreptat împotriva lui. Singura explicatie este existența unei a treia entități, a unei supraunități, care cere jertfa pentru a conferi nemurire și durabilitate construcției. Meșterul Manole se lasă prins în conjugarea negativă a forțelor irațională și acceptă jertfa soției, fără a realiza tragismul acestui act decât mult mai târziu. Frica de neant este singurul sentiment care îl determină să acționeze așa, văzând în Mira reperele fundamentale ale lumii: „MANOLE: Frică, Mira. Frică de drumul pe care mă găsesc. Că nu știu unde sunt și unde duce. Și nu știu dacă suie sau coboară. Și nu știu dacă m-apropiu sau mă depărtez. Ce bine că ești aici! Tu început și sfârșit, tu totul!".

Trezirea meșterului cuprins de „patima clădirei", după ce construcția se termină, este bruscă: „MANOLE: Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat. Am dat ce am dat, orice dobândă e de prisos. La porți închise sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viață frumos. [...] În zid ea s-a stins, dar în mine ea tot mai strigă. Ridicat din carnea mea, strigătul copleșește vuietul lumii. Și sunt surd și-aproape nu mai aud vorba măriei tale. Pentru cântecul ce s-a mai auzit din sicriul zidului am mai întârziat o clipă, cu sângele în tremurare. Nu mai am nimic de așteptat și totuși, între zi și noapte mai zăbovesc, privirea mea spre același loc veșnic se-ndrumă, poate se deschide încă peretele cum mormântul Celui ce a treia zi a-nviat și s-a deschis, s-o văd ieșind – numai lumină, așa cum a intrat.".

În balada populară se prezintă, ca moment distinct al subiectului, găsirea unui loc sfânt unde trebuie zidită mănăstirea. Neculce chiar descrie, în legenda despre întemeierea mănăstirii Putna, cum se stabilește un astfel de loc. În piesă, meșterul Manole prezintă numai prin **analepsă** calvarul găsirii unui loc de zidire pentru mănăstire: „De șapte ani umblăm cu icoana bisericei în noi. Mai presus de înțelegerea noastră e soarta acestui lăcaș rătăcitor. Într-un loc încercat-am să-l ridicăm pe moaște. În altă parte apa unui râu am ridicat-o în alvie, ca să clădim pe temelie curată. Peste morți am încercat. Că a fost pretutindeni în zadar, totdeauna în zadar, e adevărat.".

În piesă, vaierul Anei dispare în momentul în care meșterul moare, ca o confirmare a unei jertfe duble, prin care se construiește o biserică fără de seamăn. Manole vorbește despre el la persoana a III-a, rugându-i pe ceilalți „să nu se mai sălășluiască în nimenea patima clădirei ca în Meșterul Manole cel de cumplită amintire.". În baladă perenitatea sacrificiului este relevată prin glasul Anei, care-i șoptește încă lui Manole până în final, cât și prin motivul fântânii: „Cu apă puțină/ Cu apă sărată/ Cu lacrimi udată!".

Scanned with OKEN Scanner

EUGEN IONESCU

EUGEN IONESCU (Slatina, România, 1909 – Paris, 1994). Eseist, critic literar, prozator, dramaturg şi poet. Se impune ca întemeietor al teatrului absurd, devenind un scriitor de mare notorietate în literatura franceză şi universală, fiind distins cu înaltul titlu de membru al Academiei Franceze.

O mare parte din copilărie, între 1913 şi 1925, o petrece în Franţa, mama scriitorului fiind de origine franceză. Revenit în ţară, urmează cursurile Liceului „Sf. Sava" din Bucureşti şi obţine licenţa în filologie modernă la Universitatea din Bucureşti, în 1932. Debutează în 1928 în revista „Bilete de papagal" a lui Tudor Arghezi, iar în volum în 1931, cu o plachetă de versuri, „Elegii pentru fiinţe mici". Desfăşoară o intensă activitate literară, fiind colaborator la revistele „Viaţa literară", „Fapta", „Zodiac", „Facla", „Floare de foc", „România literară", „Rampa", „Azi", „Reporter". Eseul „Nu", apărut din 1934, un „fals tratat de critică literară", provoacă, prin negativismul accentuat, un răsunător scandal literar, fiind vizaţi scriitori binecunoscuţi, precum Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Ion Barbu, Mircea Eliade.

Din anul 1941 se stabileşte în Franţa unde, în 1950, va debuta cu piesa absurdă „Cântăreaţa cheală" (reprezentată la teatrul „Des Noctambules"). După reprezentarea piesei „Scaunele" (1951-1952), polemicile în legătură cu noutatea şocantă a formulei dramatice abordate nu întârzie să apară, printre cei care iau partea scriitorului fiind Audiberti, Adamov, Genet, Beckett. Piesele lui Ionescu sunt de două tipuri: **scurte**, conţinând drama golirii de sens a limbajului, cum se întâmplă cu „Lecţia" (1950-1951), „Scaunele" (1951-1952), „Victimele datoriei" (1952-1953), „Amedeu sau Cum să te descotoroseşti" (1953-1954) şi **parabole ale existenţei**, „Ucigaş fără simbrie" (1957), „Rinocerii" (1960), „Regele moare" (1962), „Pietonul văzduhului" (1962-1963), „Setea şi foamea" (1966), ultima aducându-i ascensiunea pe scena Comediei Franceze.

Opera sa dramatică experimentează toată tematica şi tehnica teatrului absurd: contestarea convenţiilor şi formulelor teatrului tradiţional, criza, chiar „tragedia" parodică a limbajului, insinuarea absurdului în existenţa comună, caracterul inuman al lumii în care moartea devine un eveniment banal, estomparea tragicului prin absurdităţi comice, accentuarea sentimentului de alienare a fiinţei umane, pierderea identităţii personajului, devenit marionetă sau substituibil cu oricare altul, aşteptarea unei fiinţe salvatoare care nu mai vine niciodată. „Rinocerii" exprimă drama omului incapabil să supravieţuiască unui proces de „rinocerizare" ideologică specifică secolului al XX-lea, fiind o parabolă concludentă pentru lumea situată în pragul unei imense schimbări ideologice în rău, cu toate consecinţele universului concentraţionar creat şi ale anulării personalităţii umane. Literatura absurdului ilustrează în mod aluziv, protestatar, sub formă de parabolă, alunecarea lumii spre iraţional, depersonalizarea fiinţei umane, criza existenţială modernă, Eugen Ionescu fiind influenţat de filozofii existenţialişti S. Kierkegaard, M. Heidegger, J. P. Sartre, A. Camus.

CÂNTĂREAŢA CHEALĂ

Spirit iconoclast, negând, de pe poziţii avangardiste, uneori cu violenţă, formele literare tradiţionale, în genere obosite prin repetarea temelor şi a tehnicii **mimesis**-ului aristotelian, Eugen Ionescu găseşte, în teatrul de la jumătatea secolului XX, un teritoriu propriu de manifestare artistică, în care îşi instalează, firesc şi incontestabil, cu titlu de prim

Scanned with OKEN Scanner

stăpânitor, instrumentele şi mijloacele tehnice ale unei noi arte: **teatrul absurdului**. Drum spre acest ţinut încercaseră, către începutul secolului al douăzecilea, Alfred Jarry, cu al său „Ubu rege" („Ubu roi", 1896), şi chiar I. L. Caragiale, schiţa „Căldură mare", de pildă, fiind prezentată scenic de Eugen Ionescu în 1953 la Théâtre de la Hachette, tocmai pentru situaţiile absurde pe care le dezvoltă. Receptând din mediul social o criză tot mai accentuată a valorilor umane, **dezorientarea omului şi denaturarea umanului**, **automatismul existenţei** şi **deruta conştiinţei** în faţa unei lumi percepute ca un haos cu legi misterioase, literatura îşi dezvoltă noi spaţii şi tehnici de reflectare artistică, ilustrate, în proză şi în dramaturgie, prin creaţia lui Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Eugen Ionescu, Samuel Beckett. **Criza conştiinţei moderne**, amplificată de-a lungul întregului secol XX, prin înstrăinarea de divinitate, oficializată filozofic de propoziţia şocântă a lui Nietzsche, „Dumnezeu este mort", prin „strigătul" expresionist din adâncuri al fiinţei, prin catastrofele sociale şi politice ale celor două războaie mondiale, produce o disoluţie a formelor tradiţionale de artă, o estompare a graniţelor dintre genurile şi speciile literare, creând un teatru care să reflecte polemic, şocant, schimbările produse.

Unui univers real absurd, care goleşte de sens existenţa umană, care, cum spune Eugen Ionescu, este „pe nedrept obiectiv, dar în realitate total suprareal, baroc, bizar, neobişnuit", i se adecvează o formulă estetică pe măsură: „Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârşit cu drama, cu tragedia. Tragicul devine comic, comicul devine tragic." Bulversarea valorilor şi a conceptelor tradiţionale ale esteticului conduce la o modificare radicală asupra conceperii instanţelor textului dramatic: **acţiune** fără evenimente logice, alunecând pe panta absurdului; **personaje anonimizate** până la reificare, până la confundarea cu obiectele, devenind simple marionete; limbaj banal, ridiculizat, noncomunicativ, parodic, adevărată **criză a limbajului**; teme literare majore golite de gravitate, cu implicaţii groteşti, tragicul existenţei convertindu-se în comic, în râs amar, demolator, întreaga organizare literară luând aspect de **farsă tragică**. Eugen Ionescu însuşi afirmă că dintr-un unghi de vedere comic tragicul existenţial se observă mai bine, ironia fiind mai relevantă pentru situaţiile absurde decât patetismul, liricul sau tragismul teatrului tradiţional.

„Cântăreaţa cheală", piesa debutului său din 1950 pe scena pariziană, demolează în primul rând **convenţiile clasice** ale limbajului dramatic, purtător de sens, de mesaj, dincolo de care se profilează, în absenţa acestuia, **vidul existenţial** al personajelor, rutina cotidiană ce duce la anihilarea treptată a memoriei şi individualităţii lor, transformându-le în marionete, în artefacte prinse într-un joc aleatoriu, ieşit din limitele logicii comune. În „Note şi contranote", Eugen Ionescu se confesează asupra ideii de la care a pornit în scrierea piesei: în intenţia de a învăţa limba engleză după un manual de conversaţie, descoperă, prin cuvinte, sintagme şi enunţuri, un univers inedit, dar exasperant de simplu, proiecţia de fapt a lumii într-o nouă limbă decât cea maternă, limba engleză. „Recitindu-le cu băgare de seamă, învăţai deci nu engleza, ci nişte adevăruri surprinzătoare: că sunt şapte zile într-o săptămână, de exemplu, ceea de altfel ştiam; sau că podeaua se află jos şi tavanul sus, lucru pe care iarăşi îl ştiam, poate, dar la care nu cugetasem niciodată în mod serios sau pe care îl uitasem şi care-mi apărea, dintr-o dată, pe cât de uimitor, pe atât de indiscutabil de adevărat.". În acest **spaţiu de dicţionar**, ca şi în cartea de telefon de pildă, apar personaje („despre care nu ştiu dacă erau reale sau inventate"), care poartă conversaţii extrem de banale, pe teme cotidiene ce pot interesa învăţarea unei limbi străine, dar scriitorul are revelaţia că „dialogurile din familia Smith, din familia Martin, dintre familia Smith şi familia Martin, erau într-adevăr teatru, teatrul fiind dialog". Evident, un manual de

Scanned with OKEN Scanner

conversație nu are mesaj, personajele din el nu au viață proprie, după cum simpla configurare semantică, în scop didactic, a realității celei mai banale nu înseamnă literatură. Aici se află, de fapt, esența teatrului lui Eugen Ionescu, ideea de **antiliteratură**, de **antiteatru**, chiar în punctul genetic al creației sale: **lipsa de evenimente** notabile, **de conflict** și **deznodământ**, **de mesaj**, de comunicare în lumea modernă anulează identitatea personajelor, trăirea lor autentică, limbajul devenind un **simplu joc**, un mecanism care este pornit la comandă de un scenarist năstrușnic, aglomerând **secvențe parodice** de viață după o **logică aleatorie**, în care personajele se substituie reciproc, **comicul** se confundă cu **tragicul**, **realul** cu **ficționalitatea**. Semnificația titlului ales de scriitor se înscrie în aceeași logică a ilogicului: „Și de ce se numește opera aceasta «Cântăreața cheală» și nu «Englezește fără profesor», cum mă gândii la început să o intitulez, nici «Ora engleză», cum vrui, un moment, s-o numesc mai apoi? Ar fi prea multe de spus: unul dintre motivele pentru care «Cântăreața cheală» a fost intitulată așa este că nici o cântăreață, cheală sau pletoasă, nu-și face apariția. Amănuntul acesta ar trebui să fie suficient.".

În aceste date preliminare, timpul propriu-zis al piesei (al unei eventuale acțiuni) nu există, pendula bătând de mai multe ori în gol, la întâmplare sau marcând orele în sens invers, și scriitorul are vreme să alcătuiască cu minuție decorul, în „stil englezesc", cu tot tipicul ritualic al respectivului popor: „Interior burghez englezesc, cu fotolii englezești. Seară englezească. Domnul Smith, englez, în fotoliul său englezesc și în papucii săi englezești, își fumează pipa sa englezească și citește un ziar englezesc, în fața unui foc englezesc. Poartă ochelari englezești, o mustăcioară cenușie, englezească. Alături de el, într-un fotoliu englezesc, doamna Smith, englezoaică, cârpește ciorapi englezești. Un moment lung de tăcere englezească. Pendula englezească bate șaptesprezece lovituri englezești.". Cu toată repetiția obsedantă a cuvântului „englezesc", anticipând **verbiajul steril** și inutil al personajelor, decorul este singurul element de stabilitate al piesei, în raport cu **inconsistența acțiunii** și **permutabilitatea personajelor**. Se sugerează o atmosferă de familie „englezească", în care conversațiile convenționale, protocolul verbal și politețea exagerată minimalizează importanța mesajului în comunicare. Aici, în piesă, prin exces de **ironie parodică**, îl anulează cu desăvârșire.

Conversația soților Smith, gen Conu Leonida cu Efimița, dar fără subiect și temperament specific balcanic, se desfășoară într-o **atmosferă** perfectă **de plictis** și într-o **indeterminare temporală** marcată de bătăile aleatorii ale pendulei. La început, în timp ce doamna Smith enumeră componentele meniului abia consumat, cu o insistență și o detaliere în logica unui manual de conversație, domnul Smith nu intervine deloc în discuție, ci numai își continuă lectura și „plescăie din limbă" la șirul nesfârșit al bunătăților menționate. Personajul feminin insistă, într-un **monolog** nesfârșit, asupra fiecărui produs culinar, pește, cartofi, salată, slănină, ulei, bere, iaurt, cu toate implicațiile de aspect, calitate, mod de preparare, consumatori, furnizori, locuri de producție, într-o monotonie absolută, care nu angajează nicicum interesul celuilalt personaj.

Pe domnul Smith par să-l atragă totuși problemele mai grave ale existenței, discutând despre medicul perfect, care ar trebui să moară împreună cu pacientul său, putându-se compara astfel cu un căpitan care dispare o dată cu nava. Cu acest prilej, cele două personaje ajung la un consens în comunicare, acela că doar marina este onestă în Anglia, dar nu și marinarii.

Descoperirea în ziar a știrii că un oarecare Bobby Watson a murit furnizează subiect de conversație pentru tot cuprinsul scenei I, într-o incoerență a datelor pe care numai bulversarea timpului ar putea-o justifica, pendula bătând, paralel cu discuția, în sens

Scanned with OKEN Scanner

descrescător, de şapte, de cinci, de două ori. Bobby Watson a murit de fapt în urmă cu doi ani, au fost chiar la înmormântarea lui „acum un an şi jumătate", deşi de moartea lui se vorbea de vreo trei ani, el însuşi stând îmbălsămat, în chip de cadavru viu, „cel mai frumos cadavru din Marea Britanie", timp de patru ani.

Relativizarea limbajului devine deja trăsătură dominantă a scenei. Doamna Smith îşi aminteşte că pe soţia lui Bobby o chema tot Bobby, aşa că cei doi nu puteau fi deosebiţi prin nume, numai la moartea lui Bobby aflându-se cine a murit cu adevărat. La rândul său, domnul Smith o descrie pe doamna Bobby Watson ambiguu, cu trăsături reversibile: „Are trăsături regulate şi totuşi nu se poate spune că e frumoasă. E prea înaltă şi prea voinică. N-are trăsături regulate şi totuşi se poate spune că e foarte frumoasă. E cam micuţă şi cam slăbuţă.". Bobby Watson cel iniţial are un nume care se multiplică la nesfârşit, pe toată linia genealogică, înainte, către cei doi sau trei copii ai săi, tot Bobby Watson, şi înapoi: unul dintre ei este Bobby Watson, unchiul lui Booby Watson, mortul, care are un fiu pe nume Bobby Watson, iar o mătuşă a lui Bobby Watson, mortul, are la fel, un fiu, pe numele de Bobby Watson, care este „comis-voiajor", toţi fiind, de fapt, comis-voiajori. În această lume ciudată, zilele fără concurenţă pentru comis-voiajori sunt „marţi, joi şi marţi".

După o conversaţie atât de consistentă, domnul şi doamna Smith, autodenumiţi o „pereche caraghioasă de bătrâni îndrăgostiţi", trebuie să se ducă la culcare.

În scena II, Mary, fata din casă, povesteşte că a fost, cu voie sau fără voie, la cinematograf şi apoi anunţă sosirea în vizită a familiei Martin. Scena III conţine o singură replică, a lui Mary, care îi admonestează pe soţii Martin că au întârziat.

Rămaşi singuri, domnul şi doamna Martin joacă în scena IV teribila **comedie a regăsirii**, reconstituind în sens invers, pas cu pas, „cu glas tărăgănat, monoton, puţin cântat, deloc nuanţat", tot traseul parcurs de acasă până la familia Smith, descoperind în final, deloc entuziasmaţi, că sunt soţ şi soţie, Ëlisabeth şi Donald Martin. Pe tot acest traseu, dialogul se desfăşoară cu o **monotonie** exasperantă, cu un **ritual al rostirii** englezeşti protocolare, deşi cuvintele conţin exclamaţii şi surprize ce ar impune modularea tonului şi schimbarea ritmului vorbirii. Personajele pornesc de la premisa că parcă s-au „mai întâlnit undeva", mimând mirarea la fiecare dintre bizarele coincidenţe: sunt originari din Manchester, de unde au plecat în urmă cu vreo cinci săptămâni cu trenul de opt şi jumătate dimineaţa, călătorind la clasa a doua, în vagonul nr. 8, pe locul 6 de lângă fereastră. Acum amândoi locuiesc în Londra, pe strada Bromfield, la nr. 19, în apartamentul 8, având în dormitor un pat „acoperit cu o pilotă verde" etc. etc. Mijlocul cel mai sigur de identificare este că fiecare are o fetiţă de doi ani, cu un ochi alb şi un ochi roşu, pe care o cheamă Alice. Recunoaşterea lor se face după „o clipă destul de lungă de tăcere", după ce au chibzuit îndelung, fără grabă, cu acelaşi glas inexpresiv, timp în care pendula a bătut de douăzeci şi nouă de ori, totul desfăşurându-se într-un ridicol şi o confuzie totală. În plus, ca un *deus ex machina*, în scena V apare Mary, care, în efuziunea generală, anunţă că de fapt „Ëlisabeth nu este Ëlisabeth, iar Donald nu este Donald", pentru că „în timp ce copilul lui Donald are ochiul alb în dreapta şi ochiul roşu în stânga, copilul Ëlisabethei are ochiul roşu în dreapta şi ochiul alb în stânga!". De altfel, nici pe Mary nu o cheamă Mary, ci Sherlock Holmes.

Scena în care domnul şi doamna Martin descoperă că locuiesc în aceeaşi cameră, au aceeaşi fetiţă, blondă, cu un ochi alb şi unul roşu, demonstrează că „infernala maşină socială" îşi face cu precădere datoria: **disoluţia memoriei** personajelor este totală, iar subiecţii nu sunt altceva decât simpli pioni într-un joc bizar, în care şi-au pierdut cu totul identitatea.

În continuare, quiproquo-urile se înlănţuie în mod nedefinit. În scena a VII-a, domnul şi doamna Smith îi ceartă pe domnul şi doamna Martin că au întârziat la cină şi totul se încheie într-un interval lung de **nondialog**, într-un concert ciudat de „hm, hm!".

Scanned with OKEN Scanner

După ce aceste prezentări se încheie, o întâmplare extraordinară este povestită de doamna Martin, cum că un om, pe stradă, îşi încheia şireturile. În scena a VIII-a, o altă dispută se iscă în jurul faptului că, dacă se sună la uşă, atunci nu este nimeni sau trebuie neapărat să fie o persoană. Domnul Smith susţine varianta că se află întotdeauna cineva la uşă în momentul în care se sună, iar doamna Smith arată că în acel moment nu este nimeni la uşă. La fel, Pompierul, personaj sosit „în interes de serviciu", este de acord că nu a fost nimeni în momentul în care a sunat la uşă. Răspunsul valabil este dat tot de pompier: uneori, când la uşă se sună, poate să fie cineva sau poate să nu fie nimeni.

Ca într-o ciudată poveste a „Decameronului", participanţii încep să povestească fabule; astfel, pompierul vorbeşte despre viţeluşul care născuse o vacă, din cauză că mâncase prea multă sticlă pisată, şi care trebuie să se căsătorească, pentru a fi la modă, pentru că vaca nu putea să-i spună „mamă". Domnul Smith îşi aminteşte de o altă anecdotă ciudată, în care vulpea este atacată de un şarpe ce îi cere bani. Vulpea refuză, dar este lovită în cap, acesta spărgându-i-se în mii de bucăţi, „în timp ce striga: Nu! Nu! De patru ori nu! Nu sunt fiica ta!". O fabulă bizară este „Câinele şi boul": „odată, un bou îl întreba pe un alt câine: de ce nu şi-a înghiţit trompa? S-avem iertare, răspunse câinele, din cauză c-am crezut că sunt elefant.".

Treptat coerenţa dialogului dispare, făcând loc, într-o **degradare** continuă **a limbajului**, rostirii automate, silabice, versurilor cu monorimă, onomatopeelor, într-o accelerare ce încearcă să sugereze apropierea de un deznodământ ce nu se produce. În scena IX, Mary recită o poezie, „Focul": „Policandrele străluceau în păduri/ O piatră a luat foc/ Castelul a luat foc/ Pădurea a luat foc/ Bărbaţii au luat foc/ Femeile au luat foc/ Păsările au luat foc/ Peştii au luat foc/ Apa a luat foc/ Cerul a luat foc/ Cenuşa a luat foc/ Funinginea a luat foc/ Focul a luat foc/ Totul a luat foc/ A luat foc, a luat foc.". În scena a XI-a, domnul Smith repetă „kakatoes", un cuvânt ciudat, domnul Smith enumără zilele săptămânii în engleză: „Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday", în timp ce rostesc „TOŢI ÎMPREUNĂ: E pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe-acolo, e pe-aici, nu-i pe acolo, e pe-aici!". Repetarea aleatorie a cuvintelor figurează simbolic un fond haotic de percepţie a lumii, printr-o nesfârşită „trăncăniciadă", semn al desemantizării totale a însuşi limbajului, fapt ce determină esenţa tragică a existenţei umane. În final, verbiajul accelerat fără o justificare logică se suspendă pe neaşteptate, „cuvintele încetează brusc", dar piesa se poate porni de la capăt, într-o **circularitate** perfectă, eventual cu personajele interschimbate, fără să se producă însă o schimbare reală, autentică în plan existenţial: „Din nou lumină. Doamna şi domnul Martin sunt aşezaţi ca soţii Smith la începutul piesei. Piesa reîncepe cu soţii Martin, care rostesc exact aceleaşi replici pe care le-au rostit soţii Smith în prima scenă, în timp ce cortina se lasă încet.".

În întregul ei, anti-piesa „Cântăreaţa cheală" este o **parabolă a noncomunicării**, a lumii care se minte pe sine şi nu găseşte soluţia (nici nu doreşte) să iasă din impas. Faptul că o mulţime de oameni poartă numele de Bobby Watson şi că sunt comis-voiajori arată că lumea modernă a absurdului existenţial este o masă informă, în care individualitatea umană a pierit.

INDICAŢII SCENICE. Elementele decorului redate prin didascalii sunt toate înscrise într-un tipar specific burghez, englezesc: „Interior burghez englezesc, cu fotolii englezeşti. Seară englezească. Domnul Smith, englez, în fotoliul său englezesc şi în papucii săi englezeşti, îşi fumează pipa sa englezească şi citeşte un ziar englezesc, în faţa unui foc englezesc. Poartă ochelari englezeşti, o mustăcioară cenuşie, englezească. Alături de el, într-un fotoliu englezesc, doamna Smith, englezoaică, cârpeşte ciorapi englezeşti. Un moment lung de tăcere englezească. Pendula englezească bate şaptesprezece lovituri englezeşti.".

Scanned with OKEN Scanner

Evident, repetarea în exces a cuvântului „englezesc" se întinde şi asupra unor lucruri ce scapă de sub controlul strict uman, ca expresie a unei perfecţiuni duse la maximum, pur „englezeşti". Focul nu poate fi englezesc, la fel loviturile de ceas nu se pot asocia, în mod logic, cu determinantul „englezeşti". Ochelarii şi şosetele pot sau nu pot fi văzute ca englezeşti. Natura întreagă, chiar „natura moartă" din salonul soţilor Smith, nu se supune însă unor legi „englezeşti" ale evoluţiei. Din acest punct de vedere, întreg suportul logic al didascaliilor se înscrie în această **alunecare spre ilogic** şi abstract a lumii, pentru că nimic nu aparţine unei mărci specifice de existenţă.

DERAPAREA ÎN ABSURD. Piesa se deschide banal, cu prezentarea unui decor casnic comod, eminamente burghez. Vectorii temporali din piesă sunt greu de determinat: uneori indică o **încetinire** treptată **a timpului**, alteori o **confuzie totală**, iar către finalul piesei, pentru a suplini inexistenţa deznodământului, o accelerare forţată a succesiunii replicilor. Totuşi, în întregul piesei, personajele se supun unei mişcări decelerate, fiind parcă într-o perpetuă aşteptare, similară întrucâtva cu aceea din piesa lui Samuel Beckett, „Aşteptându-l pe Godot". Faptul că pendula îşi încetineşte mersul sau încurcă reperele temporale subliniază **defazarea faţă de timpul real**, cronoliniar, în care acţionează personajele, proiectarea lor într-o zonă în care funcţionează alte reguli, absurde.

Repetată probabil, într-o existenţă anodină, de multe ori, în acelaşi timp inutilă, fiindcă domnul Smith nici nu participă iniţial la ea, discuţia se axează pe subiecte banale, într-o logică a faptului concret, factologia domestică a unui cuplu care de multă vreme şi-a epuizat subiectele de conversaţie şi misterele existenţiale. Doamna şi domnul Smith au mâncat „supă, peşte, carne cu cartofi, salată", au băut bere. Mary, jupâneasa, a prăjit foarte bine cartofii, iar „carnea de viţel se potriveşte foarte bine cu cartofii şi untdelemnul din salată nu era rânced.". Chiar peştele a fost proaspăt, iar în acea seară doamna Smith a mâncat mai mult decât domnul Smith. Supa era însă prea sărată, nu avea destulă ceapă, iar băiatului i-ar fi plăcut să bea bere, în timp ce Hellen este o gospodină „econoamă", ea nebând bere englezească. Peggy bea doar lapte şi mănâncă papară. Vinul de Burgundia australian nu este dorit, întrucât copiii sunt învăţaţi să fie sobri în viaţă, fără excese care să-i individualizeze în vreun fel. Iaurtul este un alt aliment asupra căruia se emit diverse păreri: „Iaurtul este bun pentru stomac, rinichi, apendicită şi apoteoză. Aşa mi-a spus doctorul Mackenzie-King care îngrijeşte copiii vecinilor noştri Johns.".

Logica inflexibilă a limbajului mecanic urmează un flux al memoriei imediate, circumscrisă unui **spaţiu închis, sufocant** prin lipsă de evenimente. Imediat ce se iese din acest decor, proiectat ca într-un manual didactic de învăţare a limbii engleze, într-un dicţionar în care cuvintele stau alăturate cuminţi, fără o spaţio-temporalitate pusă în mişcare, reperele spaţiale şi temporale se bulversează, discuţia alunecând spre absurd. Doctorii sunt consideraţi escroci, pentru că nu mor odată cu bolnavii lor sau nou-născuţilor nu li se precizează vârsta la naştere, cum se procedează cu vârsta celor care au trecut pragul morţii. Discuţia se mută asupra lui Bobby Watson, despre care nu este deloc limpede când a murit sau dacă mai trăieşte, date fiind deplina identitate de nume cu soţia sa şi multiplicarea la nesfârşit, pe toate ramificaţiile arborelui genealogic, a aceluiaşi nume, mai mult, a aceleiaşi profesii, toţi, strămoşi, părinţi, copii, nepoţi, unchi şi mătuşi, într-o anonimizare totală, fiind „voiajori comerciali" şi numindu-se Bobby Watson.

În tot acest timp, pendula bate la nesfârşit, obsesiv, o **temporalitate stranie**, de şaptesprezece, de şapte ori, de cinci ori, două şi trei ori. După acest derutant excurs, chiar şi cei doi soţi îşi pierd identitatea, aproape confundându-se în gesturile cotidiene, care nu le mai aparţin:

„DOAMNA SMITH: Aşa sunteţi voi, bărbaţii! Toată ziua trebuie să staţi cu ţigara-n gură sau să vă pudraţi şi vă înroşiţi buzele de douăzeci de ori pe zi sau să beţi ceva!

DOMNUL SMITH: Dar ce-ai zice tu dacă ai vedea bărbaţi făcând ca femeile, stând toată ziua cu ţigara-n gură, pudrându-se, înroşindu-se sau bând whisky?

Scanned with OKEN Scanner

DOAMNA SMITH: În ce mă priveşte, n-am nimic împotrivă! Dar dacă spui asta pentru mine, atunci... Mie nu-mi plac asemenea glume, ştii bine!".

„Gluma" pierderii identităţii provoacă reacţii violente, neobişnuite în climatul monoton de până atunci: doamna Smith „aruncă ciorapii cât colo şi-şi arată dinţii. Se ridică în picioare cu părul vâlvoi şi scoate un cuţit din sân.".

Replica finală atenuează imaginea amorului furtunos: „DOMNUL SMITH *(se ridică şi el în picioare, se apropie de ea drăgăstos):* O, puicuţa mea, nu fi aşa o scuipătoare de foc! Tu ştii bine că eu glumesc! *(Îi înconjură talia cu braţul şi o sărută).* Ce caraghioasă pereche de amorezi bătrâni suntem noi! Haide să stingem lămpile şi să facem nani!".

Cântăreaţa cheală este un **simbol al absurdităţii** vieţii, al mutilării existenţiale, un personaj care, prin înfăţişarea excentrică, ar fi o adevărată **oglindă** a pseudoactanţilor din piesă, de unde şi refuzul, prin tăcere, de a o proiecta alături de ele, în spaţiul fictiv al dramei. Personajele se complac într-o realitate absurdă fără a-i conştientiza semnificaţiile, întrucât confruntarea cu vocea raţiunii ar induce o schimbare a modului de existenţă, înlăturarea convenienţelor, a clişeelor aglomerate enorm, ar înlătura un conformism al existenţei în care toţi, dezindividualizaţi, personaje dezarticulate ale teatrului absurd, „tot în acelaşi fel se piaptănă".

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex. 2./ p. 211. Unele dintre indicaţiile autorului lasă intenţionat libertatea regizorului („O sărută sau n-o sărută pe doamna Smith"). Motivaţi folosirea unui asemenea procedeu.

Piesa este deschisă unor interpretări posibile, chiar modificărilor de regie, sugerate de autorul însuşi prin caracterul interschimbabil al personajelor. Oscilaţiile asupra executării unor gesturi scenice fac parte din aceeaşi concepţie compoziţională. Conceptul de piesă modernă, despre care vorbeşte şi Mircea Eliade, este acela de anti-piesă, care poate include tot ce sfidează convenţiile şi tehnicile tradiţionale. În plus, mişcarea scenică sau gestica personajelor nu are nicio relevanţă asupra semnificaţiilor majore ale textului, întrucât aici este vorba în primul rând de o **criză a limbajului**, fapt menţionat de altfel şi de Mircea Cristea, în „Dramaturgia lui Eugen Ionescu": „«Cântăreaţa cheală» [...] este o anti-piesă, al cărei «subiect» îl reprezintă metoda **Assimil** de învăţare a limbii engleze. Autorul a avut o adevărată revelaţie când, învăţând englezeşte, a observat că **truismele** şi **clişeele** conversaţiei prin metoda amintită sunt adevărate «învelişuri sonore», «lipsite de conţinut»". Intrând în dicţionar, autorul insistă pe jocurile stilistice şi de cuvinte, într-o formă specială, care dă strălucire piesei. Întreaga discuţie pare a fi înregistrată, cum observă în scena a V-a, personajul Mary, de un adevărat Sherlock Holmes al vocabularului şi al topicii, stăpânit de eternul sentiment al degradării continue a lumii.

Addenda

Eugen Ionescu, 1968

„Se poate face un circ cu purici. Puricii trebuie dresaţi, primul lucru care trebuie făcut este să se obţină ca puricii să nu mai sară. Cum se ajunge aici? Se pun puricii sub un pahar. Puricii încearcă să sară, se lovesc de sticlă, cad la loc. Dintr-un anumit moment, ei nu mai sar. Paharul poate fi ridicat. Şi iată-i pe purici avansând încet, prostiţi; ei pot fi împinşi cu degetul, se poate sufla peste ei, nu mai sar."

Scanned with OKEN Scanner

INDEX DE CONCEPTE OPERAȚIONALE

act 545
acțiune 23
alegorie 312
aliterație 317
ambiguitatea 327
amfibrahul 319
anacolut 313
antiteză 315
asonanță 317
autor 21
avangardismul 513
balada 325
caracterizarea personajului 24
categoria timpului narativ 179
comedie 549
comparație 312
conflict 212
constructivismul 513
corespondențe 435
Dacia literară 130
dactilul 319
dadaismul 513
descriere 22
desfășurarea acțiunii 23
deznodământ 24
dialog 22
dialog 546
didascalia 546
discurs 31
drama 571
elegia 323
enumerație 314
episod 134
epistola 324
epitet 312
eseu 60
eufemism 313
eul liric 325
expozițiune 23
expresionism 459, 497
fabula 324
fabulos 60
fantasticul 59, 149
finalul 330
fiziologie 186
focalizarea externă 179
genul dramatic 544
gradație 314
hiperbolă 315
iambul 318
imaginarul poetic 328
imnul 323
imprecație 316
incipitul 329
interogație retorică 316
interviul 32
intrigă 23
invectivă 316
inversiune 314
invocație 316
laitmotivul 331, 434
legenda 324
limbajul argotic 116
limbajul arhaic 115
limbajul de jargon 116
limbajul neologic 116
limbajul poetic 321
limbajul regional 116
lirismul 325
lirismul obiectiv 327
lirismul subiectiv 325
manifestul romantismului românesc 134
meditația 323
metaforă 315
metonimie 316
modernismul 456
moduri de expunere 21
monolog 23, 546
motivul 331
narator 21
narațiune 21
neomodernismul 518
nuvelă 120
oda 323
onomatopee 317
opera dramatică 544
operă literară 6
oximoron 313
parnasianism 419
pastelul 324
peonul 319
personaj 24
personificare 313
poemul 325
portret 22
povestire 76
prozodie 317
punct culminant 24
realism 144
refren 314
registrele stilistice (neutru, familiar, solemn) 115
relațiile de opoziție 330
relațiile de recurență 330
relațiile de simetrie 330
repetiție 314
replică 546
rimă 320
ritm 318
roman 178
roman corintic 179
roman doric 179
roman ionic 179
romantism 132
romanul psihologic 265
rondel 417
satira 324
scena 546
secvența poetică 330
simbol 420
simbolism 417
sonet 401
spectacol 547
stilul 111
stilul beletristic 112
stilul ca abatere 111
stilul ca adaos 112
stilul ca exercițiu de alegere a faptelor de limbă 112
stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber 114
stilul juridico-administrativ 114
stilul publicistic 113
stilul științific 113
stilurile funcționale 112
strofă 319
structura operei literare 21
structura textului dramatic 545
sugestia 328
suprarealismul 514
suspans 548
tabloul 22
tema 331
text literar 6
text nonliterar 6
tiradă 547
titlul 329
tradiționalismul 455
tragedie, tragic 548
vers 318
viziune narativă 185
vorbirea directă, vorbirea indirectă 114

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

***, „**Crestomaţie de literatură universală**", Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.

***, „**Dicţionar al literaturii engleze**", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

***, „**Dicţionar de literatură română. Scriitori, reviste, curente**", coordonator: Dimitrie Păcurariu, Bucureşti, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

***, „**Dicţionar de termeni literari**", Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

***, „**Dicţionar de terminologie literară**", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

***, „**Dicţionarul esenţial al scriitorilor români**", coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

***, „**Dicţionarul Literaturii Române de la origini până la 1900**", Editura Academiei, Bucureşti, 1979.

***, „**G. Călinescu interpretat de...**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

***, „**Realismul**", Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

***, „**Scriitori francezi**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

***, „**Scriitori români**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

***, „**Tudor Arghezi, interpretat de...**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

***, „**V. Voiculescu interpretat de...**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

***, „**Walhalla şi Thule. Mituri şi legende vechi germanice**", volumele I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

Albérès, R.-M., „**Istoria romanului modern**", Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

Alexandrescu, Sorin; Rotaru, Ion, „**Analize literare şi stilistice**", Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.

Bachelard, Gaston, „**Aerul şi visele**", Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Bachelard, Gaston, „**Pământul şi reveriile odihnei**", Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Baconsky, A. E., „**Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Balotă, Nicolae, „**De la Ion la Ioanide. Prozatori ai secolului XX**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

Balotă, Nicolae, „**Introducere în opera lui Al. Philippide**", Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Balotă, Nicolae, „**Literatura absurdă**", Editura Teora, Bucureşti, 2000.

Balotă, Nicolae, „**Lupta cu absurdul**", Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Balotă, Nicolae, „**Opera lui Tudor Arghezi**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1979.

Barilli, Renato, „**Poetică şi retorică**", Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Barthes, R.; Baudry; J. L.; Derrida, J.; Goux, J. J.; Houdebine, J. L.; Ricardou, J.; Risset, J.; Sollers, Ph.; Todorov, Tz.; „**Pentru o teorie a textului**", Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Barthes, Roland, „**Romanul scriiturii. Antologie**", Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Bălu, Ion, „**Lucian Blaga**", Editura Albatros, Bucureşti, 1986.

Bălu, I., „**Marin Preda. Moromeţii**", Tabel cronologic, prefaţă, note şi bibliografie, Ed. Albatros, Bucureşti, 1979.

Béguin, Albert, „**Sufletul romantic şi visul**", Editura Univers, Bucureşti, 1998.

Berger, René „**Mutaţia semnelor**", Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

Blaga, Lucian, „**Trilogia culturii**", Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Blaga, Lucian, „**Trilogia valorilor**", Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

Blanchot, Maurice, „**Spaţiul literar**", Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Booth, Wayne C., „**Retorica romanului**", Editura Univers, Bucureşti, 1976

Bote, Lidia, „**Simbolismul românesc**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Boutière, Jean, „**Viaţa şi opera lui Ion Creangă**", Editura Junimea, Iaşi, 1976.

Bremond, Claude, „**Logica povestirii**", Editura Univers, Bucureşti, 1981.

Bucur, Marin, „**Blaga, dor şi eternitate**", Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. LITERATURA. PROZA NARATIVĂ 5
LA ÎNCEPUT A FOST CUVÂNTUL 5
CUVÂNT ŞI TEXT 6
TEXT ŞI IMAGINE 9
GENUL EPIC 11
CONSTRUCŢIA SCENARIULUI NARATIV 11
STRUCTURILE NARATIVE 13
INSTANŢELE NARATIVE 15
PERSONAJUL 17
EVOLUŢIA PROZEI ÎN LIMBA ROMÂNĂ 25
ION NECULCE, *O samă de cuvinte ce sunt auzite din om în om, din oameni vechi şi bătrâni, şi în Letopiseţ nu sunt scrise...* 27
Legenda III 27
Legenda VII 29
Legenda XX 30
IOAN GROŞAN, *O sută de ani de zile la porţile Orientului* 31

1. BASMUL CULT 35
LITERATURA POPULARĂ 35
BASMUL POPULAR, BASMUL CULT 36
ION CREANGĂ, *Povestea lui Harap-Alb* 40
Dănilă Prepeleac 61
LIMBĂ - COMUNICARE – Situaţia de comunicare 66
Comunicarea orală 68
Formele comunicării orale – Dialogul 70
– Monologul 73
– Tipuri de monolog 74

2. POVESTIREA 76
MIHAIL SADOVEANU, *Hanu Ancuţei* 76
Iapa lui Vodă 79
Fântâna dintre plopi 81
Cealaltă Ancuţă 84
Negustor lipscan 86
Despre balta Icoanei 89
VASILE VOICULESCU, *În mijlocul lupilor* 91
Taina gorunului 97
Pescarul Amin 100
LIMBĂ - COMUNICARE – Verbul. Valori stilistice ale timpurilor verbale 105
GALA GALACTION, *Moara lui Călifar* 107
LIMBĂ - COMUNICARE 111

3. NUVELA 120
NUVELA ISTORICĂ 121
COSTACHE NEGRUZZI, *Alexandru Lăpuşneanul* 121

Scanned with OKEN Scanner

NUVELA PSIHOLOGICĂ 134
IOAN SLAVICI, *Moara cu noroc* 134
GIB I. MIHĂESCU, *Semnele lui Dănuț* 146
NUVELA FANTASTICĂ 149
ION LUCA CARAGIALE, *La hanul lui Mânjoală* 149
MIRCEA ELIADE, *La țigănci* 154
Nopți la Serampore 162
Tinerețe fără de tinerețe 165
LIMBĂ - COMUNICARE. Particularitățile morfologice ale comunicării 173

4. ROMANUL 178
NICOLAE FILIMON, *Ciocoii vechi și noi* 180
IOAN SLAVICI, *Mara* 187
LIMBĂ - COMUNICARE. Comunicarea scrisă 193
Constituirea și receptarea mesajelor orale și scrise 194
LIVIU REBREANU, *Ion* 196
Pădurea spânzuraților 212
LIMBĂ - COMUNICARE. Adjectivul. Valori stilistice.
Adjective fără grade de comparație 218
MIHAIL SADOVEANU, *Baltagul* 219
Creanga de aur 233
LIMBĂ - COMUNICARE. Unitățile frazeologice 236
G. CĂLINESCU, *Enigma Otiliei* 240
CAMIL PETRESCU, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* 251
Patul lui Procust 266
LIMBĂ - COMUNICARE. Raporturile sintactice în propoziție 270
Raporturile sintactice în frază 272
MIRCEA ELIADE, *Maitreyi* 274
Nouăsprezece trandafiri 278
MARIN PREDA, *Morometii* 280
DIMITRIE CANTEMIR, *Istoria ieroglifică* 291
MIHAIL SADOVEANU, *Frații Jderi* 293
HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU, *Concert din muzică de Bach* 297
ȘTEFAN BĂNULESCU, *Cartea milionarului* 303

II. POEZIA 305
ACCEPȚII ALE TERMENULUI 305
GENUL LIRIC 309
IMAGINEA ARTISTICĂ 309
FIGURILE DE STIL 311
ELEMENTE DE VERSIFICAȚIE 317
LIMBAJUL POETIC 321
GENUL LIRIC. SPECII LITERARE 323
ELEMENTE DE COMPOZIȚIE ÎN TEXTUL POETIC 329
ÎNCEPUTURILE POEZIEI ROMÂNEȘTI 331
DOSOFTEI, *Psaltirea pre versuri tocmită* 331
MIRON COSTIN, *Viața lumii* 332

Scanned with OKEN Scanner

IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU, *Într-o grădină* 335
LIRICA DE LA 1848 336
GRIGORE ALEXANDRESCU, *Iepurele, ogarul și copoiul* 336
Oglindele 338
LIMBĂ - COMUNICARE. Probleme de ortografie a părților de vorbire. Verbul 339
ION HELIADE-RĂDULESCU, *Zburătorul* 340
VASILE ALECSANDRI, *Sfârșit de toamnă* 346
Iarna 348
Mezul iernei 350
JUNIMEA ȘI CONVORBIRI LITERARE 353
TITU MAIORESCU 356
O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 358
Direcția nouă în poezia și proza română 361
Eminescu și poeziile lui 361
MIHAI EMINESCU 363
TEME ȘI MOTIVE ÎN UNIVERSUL POETIC EMINESCIAN 364
Luceafărul 369
Odă (în metru antic) 384
Floare albastră 388
Dorința 391
Pe lângă plopii fără soț... 392
Lasă-ți lumea... 394
Crăiasa din poveşti 395
O, rămâi 397
Revedere 397
Trecut-au anii... 400
Departe sunt de tine... 402
Sara pe deal 403
Numai poetul 406
Melancolie 406
LIMBĂ - COMUNICARE. Analiza literară. Comentariul literar 408
Textul argumentativ 410
OCTAVIAN GOGA, *Dimineața* 411
ALEXANDRU MACEDONSKI, *Rondelul rozelor ce mor* 413
GEORGE BACOVIA 420
Plumb 425
Lacustră 429
Decor 432
Amurg violet 435
Nevroză 436
Cuptor 437
Nervi de primăvară 438
Sonet 440
ȘTEFAN PETICĂ, *Când vioarele tăcură* 442
LIMBĂ - COMUNICARE. Cererea 443
Invitația 445
Scrisoarea 447

Scanned with OKEN Scanner

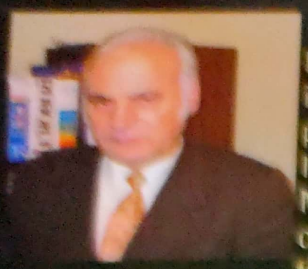
ION PILLAT, *Aci sosi pe vremuri* 451
Cămara de fructe 455
TUDOR ARGHEZI 457
Testament 460
Flori de mucigai 466
Pui de găi... 470
Galere 471
Psalm 3(„Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş...") 472
Morgenstimmung 477
LUCIAN BLAGA 479
Eu nu strivesc corola de minuni a lumii 483
Lumina 489
Daţi-mi un trup, voi munţilor 491
Gorunul 492
Vreau să joc! 494
Lumina raiului 494
Linişte 495
În lan 496
ION BARBU, *Riga Crypto şi lapona Enigel* 498
Din ceas, dedus... 505
Timbru 508
Oul dogmatic 510
AVANGARDISMUL 512
TRISTAN TZARA, *Ca să faceţi un poem dadaist* 512
ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ, *Mistreţul cu colţi de argint* 514
NICHITA STĂNESCU 520
Cântec 522
Dezîmblânzirea 523
A cincea elegie (Tentaţia realului) 525
N-ai să vii 526
Semn 21 526
Necuvintele 527
Leoaică tânără, iubirea 528
Nod 26 530
MARIN SORESCU, *Jucării* 531
Harta 533
Frescă 534
MIRCEA DINESCU, *Doamne-fereşte* 534
MIRCEA CĂRTĂRESCU, *O motocicletă parcată sub stele* 536

III. DRAMATURGIA 539
DE LA TRAGEDIA ANTICĂ LA TEATRUL ABSURD MODERN 539
EVOLUŢIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEŞTI 541
COMEDIA 549
ION LUCA CARAGIALE, *O scrisoare pierdută* 551
O noapte furtunoasă 565
TUDOR MUŞATESCU, *Titanic Vals* 569

Scanned with OKEN Scanner

DRAMA 571
BOGDAN PETRICEICU HASDEU, *Răzvan şi Vidra* 572
BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA, *Apus de soare* 575
CAMIL PETRESCU, *Suflete tari* 579
Act venețian 583
Jocul ielelor 586
LUCIAN BLAGA, *Meşterul Manole* 589
EUGEN IONESCU, *Cântăreața cheală* 597
Index de concepte operaționale 604
Bibliografie 605

Scanned with OKEN Scanner



Gheorghe SOARE. Profesor de limba și literatura română cu îndelungată experiență la catedră, în prezent inspector de specialitate la Inspectoratul Școlar Județean Argeș. Născut la 10 februarie 1948, în comuna Bradu, județul Argeș. Studii de filologie și de limba și literatura română la Institutul Pedagogic din Pitești și la Universitatea din București, în perioada 1965-1972. Inspector școlar și inspector școlar general adjunct în județul Argeș în perioada 1976-1983. Eseuri și studii critice despre M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă, V. Alecsandri, L. Blaga, G.Topîrceanu, M. Preda, Șt. Bănulescu, M. Eliade, J. L. Borges , M. Sorescu, Al. Ivasiuc.

Volume publicate în colaborare, cu orientare literară și metodică: **„Literatura română. Ghidul candidatului la examenul de admitere în liceu"**, Editura Corint, București, 1996, **„Literatura română pentru examenul de capacitate"**, Editura Petrion, București, 1998, **„Literatura română pentru examenul de bacalaureat și pentru admiterea în învățământul superior"**, Editura Carminis, Pitești, 2001, **„Limba și literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2003, **„Limba și literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat"**, Editura Carminis, 2004, **„Limba și literatura română pentru clasele V-VIII. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2006.

Hadrian SOA
Profesor de limb
literatura român
Colegiul Național
Golescu" din P
Născut la 28
1970, în Câmpul
Muscel. Absolvent al Facultății de Chimie de la Universitatea din București, în 1993, și al Facultății de Litere de la Universitatea din Pitești, în 1998. Debut literar în anul 2000, la Editura Paralela 45, cu romanul **„Triumful lui Ares"**. A publicat studii de istorie și de critică literară în reviste de cultură. În colaborare cu Gheorghe Soare, a publicat lucrările **„Literatura română pentru examenul de bacalaureat și pentru admiterea în învățământul superior"**, Editura Carminis, Pitești, 2001, **„Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2003, **„Limba și literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat"**, Editura Carminis, 2004, **„Limba și literatura română pentru clasele V-VIII. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Ed. Carminis, 2006.

Adresându-se în primul rând elevilor și în mod deosebit pentru pregătirea examenului național de calaureat, desfășurat după o nouă programă, analizele literare și interpretările critice conțin și o metodică biacentă, fiind astfel un auxiliar operabil și în organizarea și desfășurarea procesului de predare-învățare de către fesorii de limba și literatura română. Capitolele cărții includ, în ordinea programei școlare și a sumarelor celor pte manuale alternative, basmul cult, povestirea, nuvela, romanul tradițional și modern, poezia, dramaturgia, euri, selecții din operele criticilor români. Pentru fiecare din aceste specii literare distincte se realizează un eseu roductiv, menit a aduce o viziune de ansamblu și o periodizare adecvată a fenomenului literar în cauză. În analiza erelor literare se fac trimiteri către diversele opinii critice, se prezintă date biobibliografice despre scriitori, fac analitice asupra structurii textelor literare și se reliefează particularitățile expresive ale fiecăruia.

Scanned with OKEN Scanner